

# VOIKO TOTUUTTA TAVOITTA?

Direct cinema -tyylisuunnan käyttö dokumenttielokuvassa.



## TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma <b>Viestintä</b>		Suuntautumisvaihtoehto <b>Radio- ja televisioilmaisu</b>
Tekijä <b>Faye Lawson</b>		
Työn nimi <b>VOIKO TOTUUTTA TAVOITTA? Direct cinema -tyylisuunnan käyttö dokumenttielokuvassa.</b>		
Työn ohjaaja/ohjaajat <b>Antti Pönni, Pia Andell</b>		
Työn laji <b>Opinnäytetyö</b>	Aika <b>13.11.2006</b>	Numeroidut sivut + liitteiden sivut <b>65</b>
<p><b>TIIVISTELMÄ</b></p> <p>Opinnäytetyön aiheena on dokumenttielokuvan tyylisuunnan direct cineman käyttö dokumenttielokuvassa. Työn lähtökohtana oli tutkia, miten tyylisuunta pyrkii saavuttamaan totuutta ja miten se käytännön tekemisessä toimii. Onko todellisuutta mahdollista kuvata dokumenttielokuvassa ja miten tietoisien tyylin valitseminen vaikuttaa lopulliseen elokuvaan. Opinnäytetyö on monimuotoinen. Se koostuu dokumenttielokuvasta ja kirjallisesta osiosta.</p> <p>Kirjallisessa osiossa käsitellään dokumenttielokuvan historiaa totuuden kysymyksen kautta sekä direct cinema -tyylisuuntaa. Näitä direct cineman teorioita käytin hyväkseni oman dokumenttielokuvan tekoprosessissa, joka on toteutettu direct cinema -tyylisuunnan viitekehkeksessä. Teososassa tutkin oman elokuvaprojektin kautta, miten direct cinema -tyylisuunta toimii käytännössä. Toimin dokumenttielokuvassa ohjaajana, kuvaajana sekä leikkaajana.</p> <p>Oman dokumenttielokuvani <i>Tuloaula 2:n</i> kuvauksissa kävi ilmi, että direct cinema toimii erityisesti arkisten ja pienten aiheiden kuvaamisessa. Tyylisuunnan avulla tekijän on helppo observoida kohdettaan ja jättää oma persoonansa taka-alalle. Direct cinema toimii myös siten, ettei siinä alleviivata merkityksiä, vaan katsojalle annetaan mahdollisuus muodostaa oma mielipiteensä aiheesta. Vaikka tyylisuunta pyrkii olemaan mahdollisimman objektiivinen, tekijä joutuu tekemään kuvauksissa ja leikkausvaiheessa useitakin subjektiivisia valintoja, jotka vaikuttavat dokumenttielokuvan ”totuuteen”.</p> <p>Tietoisien tyylisuunnan valinta vaikeuttaa tekemistä siinä mielessä, että materiaalin määrä on usein todella suuri. Näin ollen leikkausvaihe saattaa venyä pitkäksi. Nykyajan kiireisten tuotantoaikataulujen keskellä tyylisuunta ei siis välttämättä ole paras valinta. Tyylisuunta ei myöskään ole parhaimmillaan sellaisten aiheiden kuvaamisessa, joissa kuvattavat ovat passiivisia, koska tällöin heidän huomionsa keskittyy liikaa kameraan. Kaikkein parasta olisi siis muutaman tyylin sekoitus niin, ettei orjallisesti noudattaisi vain yhden tyylisuunnan sääntöjä.</p>		
Teos/Esitys/Produktio <b>Dokumenttielokuva <i>Tuloaula 2</i>, kesto:6.23, formaatti: dvd, Kuvaus, ohjaus, leikkaus: Faye Lawson.</b>		
Säilytyspaikka <b>Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus</b>		
Avainsanat <b>Dokumenttielokuva, direct cinema, dokumenttielokuvan historia, dokumenttielokuvan todellisuus.</b>		



Degree Programme in Media		Specialisation Radio and Television Studies
Author Faye Lawson		
Title Can the Truth Be Reached? The Use of Direct Cinema -Style in a Documentary Film.		
Tutor(s) Antti Pönni, Pia Andell.		
Type of Work Final Project	Date November 13, 2006	Number of pages (report + appendices) 65
<p>ABSTRACT</p> <p>The subject of this study is the use of direct cinema style in documentary film. The main purpose of this thesis was to research the ways in which direct cinema style attempts to show and achieve truth in documentary films. The following questions were posed: Is it possible to depict reality in a documentary film; how does the choice of using this style affect the final documentary? The essential purpose of this study was to try to see whether the direct cinema style works when trying to achieve truth in a documentary film.</p> <p>This work consists of two elements, the theoretical part and the short documentary. The theoretical part deals with the history, the truth, and the direct cinema- style in documentaries. The theoretical information of direct cinema has been used when making the short documentary. In the documentary <i>Tuloaula 2</i> I have studied the way in which using direct cinema -style works in practice. The documentary has followed as strictly as possible the direct cinema style. I was the director, the cameraman and the editor of my documentary film.</p> <p>In the documentary film <i>Tuloaula 2</i> it appeared that the direct cinema style works best when filming everyday life. By using this style it is easy for the director to observe and leave his own persona in the background. The strength in using the direct cinema style is that it enables the viewer to build his/her own impression on the subject. Even though the direct cinema style aims to achieve objectivity the director has to make numerous subjective choices during both the filming and the editing process. These subjective choices automatically effect the "truth" of the documentary film. The difficulty in a direct cinema style is the large amount of material. This often leads to a long editing phase, which is not often possible in the busy production schedules. The direct cinema style is not at its best when shooting people who are passive because their attention often focuses too much on the camera. In general, the best way to make a documentary film would be to use many documentary styles in one film and not to strictly concentrate on only one style.</p>		
Work / Performance / Project Documentary film <i>Tuloaula 2</i> , Duration: 6,23. Dvd. Director, cameraman, editor: Faye Lawson.		
Place of Storage University of Art and Design Library, Aralis Library and Information Centre, Helsinki		
Keywords documentary film, direct cinema, the history of documentary film, the truth in documentary film.		

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	1
2	DOKUMENTTIELOKUVAN HISTORIAA.....	4
2.1	Dokumenttielokuvan alkulähteille .....	4
2.2	Totuuden suunnannäyttäjiä .....	9
3	TOTUUDEN TAAKKA .....	12
3.1	Totuuden vaatimus dokumenttielokuvassa .....	13
3.2	Kritiikki objektiivisuutta vastaan .....	16
4	DIRECT CINEMA.....	19
4.1	Cinéma véritéstä direct cinemaan .....	19
4.2	Direct cineman ohjaajia .....	23
4.2.1	Robert Drew: direct cineman pioneeri.....	23
4.2.2	Albert Maysles: direct cineman puritaani .....	25
4.2.3	Frederick Wiseman ja ”todellisuus-fiktio”.....	27
4.3	Direct cineman estetiikka.....	30
4.4	Direct cineman etiikka.....	34
4.5	Vaihtoehtoja direct cinemalle .....	37
4.5.1	Dogumentary .....	37
4.5.2	Subjektiivisuuden korostaminen .....	39
5	OMA ELOKUVA DIRECT CINEMAN TYYLILAJISSA.....	40
5.1	Lähtökohdat omaan elokuvaprojektiin .....	40
5.2	Dokumenttielokuvan aiheen valinta .....	41
5.3	Pohdintaa ennen kuvauksia.....	43
5.4	Kuvauksissa .....	45
5.5	Leikkaushuoneessa .....	48
5.6	Valmis dokumenttielokuva .....	51
6	JOHTOPÄÄTÖKSET .....	52
6.1	Totuuden saavuttaminen.....	52
6.2	Direct cinema -tyylin käyttäminen dokumenttielokuvassa.....	55
6.3	Mitä tekisin toisin? .....	57
	LÄHTEET.....	61

## 1 JOHDANTO

”Dokumentaristina asetan mielelläni kaiken uskoni ja kohtaloni todellisuuteen.” Näin on lausunut direct cinema -tyylisuunnan yksi keskeisimmistä tekijöistä dokumentaristi Albert Maysles. Hän edustaa monien muidenkin dokumenttielokuvantekijöiden jakamaa kantaa, jonka mukaan totuudenmukaisuus on edellytys dokumenttielokuvalle. Siltä vaaditaan autenttisten paikkojen ja todellisten ihmisten kuvaamista. Lavastus tai liiallinen henkilöiden ohjaus eivät ole piirteitä, joita yleensä liitetään dokumenttielokuvaan.

Sanalla ”dokumentti” voidaan tarkoittaa asiakirjaa, joka todistaa jonkun asian paikkaansa pitävyyden. Tällainen voi olla esimerkiksi henkilöpaperit tai lääkärintodistus. Dokumenttielokuva taas pitää sisällään elokuvallisen muodon. Vaikka dokumenttielokuvan painopiste on siirtynyt yhä enemmän subjektiivisten totuuksien esittämiseen, ei totuuden vaatimus ole muuttunut. Katsoja olettaa dokumenttielokuvaa nähdessään, että kuva-ruudulla tapahtuvat asiat ovat totta, tai ainakin ne perustuvat suurelta osin todelliseen elämään.

Tämä lähtökohta kiinnosti minua, kun aloin ajatella, mistä lähtökohdista haluaisin tehdä dokumenttielokuvani. Halusin tutkia keinoja, joilla voin tehdä dokumenttielokuvan niin, että se pyrkii mahdollisimman pitkälle totuudenmukaisuuteen ja autenttisuuteen. Kysymys siitä, onko todellisuutta mahdollista kuvata dokumenttielokuvassa ja millä tavalla tietoisien tyylien valitseminen vaikuttaa lopulliseen dokumenttielokuvaan olivat lähtökohdani tämän opinnäytetyön teoriaosuuteen. Valitsin käsiteltäväksi 1960-luvulla Yhdysvalloissa syntyneen direct cinema -tyylisuunnan, jonka tekijät pyrkivät elokuvissaan ennen kaikkea näyttämään todellisuutta niin pitkälle kuin se elokuvan muodon rajoissa on mahdollista. Direct cinema kielsi lähes kokonaan sellaiset piirteet, jotka voisivat jollain

tavalla vääristää totuutta, jonka katsojat näkevät. Direct cinemassa tärkeintä on siis näyttää maailma niin kuin se sillä hetkellä näyttäytyy puuttumatta linssin edessä oleviin tapahtumiin.

Opinnäytetyön teososassa toteutan lyhyen dokumenttielokuvan direct cineman viitekehysessä. Teososassa tutkin oman elokuvaprojektin kautta, miten direct cinema -tyylisuunnan käyttö toimii käytännössä. Mitä ongelmia tyylin valinta tuo esiin itse tekoprosessissa ja toisaalta mitä eväitä tyyliuunta toisaalta antaa? Pohdin sitä, lisääkö direct cinema -tyylisuunnan käyttö mahdollisesti totuudenmukaisuutta vai vähentääkö tietoinen tyylin käyttö totuudellisuutta. Voiko todellisuutta edes saavuttaa elokuvan keinoin? Toteutan tyyliuunnan ohjeiden mukaisesti lyhyen, alle kymmenminuuttisen dokumenttielokuvan, jossa kuvaan ihmisiä lentokentän tuloaulassa.

Halusin saada dokumenttielokuvaa tehdessä selville sen, miten selkeän tyyliuunnan valitseminen näkyy konkreettisessa tekemisessä. Näyttääkö valitsemani tyyli mahdollisesti enemmän todellisuudesta kuin esimerkiksi subjektiivinen malli? Miten onnistun kuvaamaan tapahtumia niin, että puutun niihin mahdollisimman vähän? Mihin vedän rajat? Sallinko itselleni esimerkiksi zoomin käytön? Sallinko kohteiden seuraamisen? Entä missä menee raja salakuvaamisen ja tavallisen dokumentoinnin välillä? Kerronko kuvattaville etukäteen kuvaamisesta ja näin vaikutan ihmisten käyttäytymiseen kameran edessä vai kuvaanko ikään kuin salaa? Minkälaisia esteitä valittu genre asettaa itse tekemiselle? Entä minkälaisia vapauksia se antaa? Toimiiko valittu genre, kun halutaan kuvata mahdollisimman pitkälle totuudenmukaisesti? Minkälaiset valinnat vaikuttavat objektiivisuuteen? Entä tuleeko kuvausprosessissa esiin eettisiä ongelmia? Voiko valitulla tyyliuunnalla saavuttaa tarinallisuutta?

Minua kiinnostaa se, miten äärimmäisyyksiin pystyn menemään, jotta elokuvani noudattaisi totuudenmukaisuutta. Jos olen vain ”kärpäsenä katossa”, miten elokuvani eroaa esimerkiksi valvontakameranauhasta tai kotivideosta? Onko tällainen observeiva tyyli vain tirkistelyä? Mikä tekee elokuvastani elokuvallisen, jos siinä ei ole minkäänlaista käsikirjoitusta tai haastattelumateriaalia? Miten saavutan tarinan muodon, jossa olisi alku, keskikohta ja loppu, jos en saa manipuloida todellisuutta? Kerron kuvausprosessista ja tekemistäni valinnoista luvussa 5.

Totuuden määrittelyminen vaatisi suurta filosofista pohdintaa, ja se ei tässä työssä ole olennaista. Eli kun käytän työssäni sanaa ”totuus”, viittaan sillä nimenomaan siihen, että elokuvassa nähdyt asiat vastaavat olemassaolevia asioita. Dokumenttielokuvassa siis näytetään se, mikä on tapahtunut oikeasti.

Taustoittaakseni totuuden vaatimusta dokumenttielokuvassa käyn ensimmäisessä luvussa läpi dokumenttielokuvan historiaa juuri tämän totuuskysymyksen kautta. Siitä saakka kun dokumenttielokuva syntyi John Griersonin määrittelemänä 1930-luvulla, on sen tekijöiltä vaadittu objektiivisuutta ja täydellisen autenttisuuden kuvaamista. Totuuden taakka on siis vaivannut tai ainakin leimannut dokumenttielokuvan tekijöitä sen ensimmäisistä vuosista asti. Dokumenttielokuvassa on nähty suuriakin muutoksia sitten ensimmäisten vuosikymmenten. On siirrytty täydellisen objektiivisuuden vaatimuksesta tekijälähtöisiin, subjektiivisiin dokumenttielokuviin. Monet nykypäivän dokumentaristeista kritisoivatkin liiallista objektiivisuuden vaatimusta dokumenttielokuvassa. Tätä kritiikkiä objektiivisuutta vastaan käsittelen enemmän luvussa 3.2.

Luvussa 4 keskityn erityisesti direct cinema -tyylisuunnan teoriaan ja historiaan. Pyrin vastaamaan siihen, millä eri tavoin totuudenmukaisuutta pyritään näyttämään dokumenttielokuvissa. Keskityn käsittelemään direct cinemaa ja sen tunnuspiirteitä. Mitkä ovat keskeiset esteettiset valinnat direct cinema -elokuvissa? Käsittelen lisäksi sitä, mitkä tyyllisuunnat direct cineman lisäksi pyrkivät mahdollisimman totuudenmukaiseen kerrontatyyliin.

Neljännän luvun lopussa käsittelen direct cineman jälkeen tulleita tyyllisuuntia. Keskityn 4.5.1 luvussa kertomaan dogumentary-tyylistä, jonka pyrkimyksenä niin ikään on ennen kaikkea saavuttaa totuudenmukaisuutta dokumenttielokuvassa. Luvussa 4.5.2 käyn myös läpi nykypäivänä suosittua subjektiivisen dokumenttielokuvan tyyliä eräänlaisena vastalauseena mahdollisimman totuudenmukaiselle direct cinemalle. Subjektiivinen dokumenttielokuva ei edes yritä väittää olevansa totuudenmukainen vaan on avoimesti tekijänsä näkökulmaan ja mielipiteisiin perustuva tuotos.

Johtopäätöksissä pohdin tekemiäni valintoja ja niistä syntyneitä vaikutelmia. Pyrin vastaamaan kysymykseen, pystyykö dokumentaristi koskaan täydelliseen objektiivisuuteen ja jos pystyy niin miten hän pystyisi sen tekemään. Pohdin myös tekemiäni valintojani elokuvaprojektin tekoprosessin aikana. Haluan työssäni selvittää, miten tietoisien tyylien

noudattaminen vaikuttaa itse tekemiseen. Vaikeuttaako se vai helpottaako se työskentelyä?

## 2 DOKUMENTTIELOKUVAN HISTORIAA

Käytän tässä dokumenttielokuvan historiaa käsittelevässä luvussa pääasiassa seuraavia lähteitä: Alan Rosenthalin *New Challenges for documentary* (1988), Bill Nicholisin *Introduction to documentary* (2001) ja Erik Barnouw'n *Documentary, A history of the Non-Fiction Film* (1983). Käsittelen dokumenttielokuvan historiaa erityisesti totuuden kysymyksen kautta. Niin pitkälle taaksepäin kun dokumenttielokuvan historiassa voidaan mennä, sen tekemistä on leimannut sama pyrkimys: todellisten ja olemassa olevien asioiden näyttäminen.

### 2.1 Dokumenttielokuvan alkulähteille

Dokumenttielokuvan historia juontaa juurensa aina 1800-luvun lopulle. Vuonna 1874 ranskalainen tähtitieteilijä Pierre Jules César Janssen halusi tallentaa Venuksen ohittavan auringon. Hän kehitti erityisen sylinteri-mallisen kameran, jossa valokuvauslevy pyöri. Tämä ei ollut vielä varsinaisesti liikkuvaa kuvaa, mutta se antoi suunnan muille Janssenin työn jatkajille. Janssenille tärkeintä oli itse tapahtuman dokumentointi, ja tämä seikka oli tärkeää dokumenttielokuvan tekijöille myös tulevana vuosikymmeninä. (Barnouw 1983, 3.)

Vuodesta 1893 lähtien yhdysvaltalainen Thomas Alva Edison tarjosi elokuvia kinetoskoopiksi kutsumaansa katselulaitteeseen, jossa yksi katsoja kerrallaan sai nähdä elokuvan laittamalla lantin aukkoon. (Alanen 1999.)

Lopulta ranskalainen Louis Lumière oli se, joka aloitti dokumenttielokuvien tekemisen ulkoisen maailman dokumentoimisen mielessä. Syy miksi juuri Lumière oli se, joka aloitti tässä mielessä "varsinaisen" dokumenttielokuvien tekemisen Edisonin sijaan oli se, että heillä oli kovin erilaiset tekniset välineet käytössään. Edisonin kameran liikuttamiseen tarvittiin useita miehiä. Kameraa ei voitu viedä ulos tutkimaan maailmaa vaan ulkomaailma jouduttiin tuomaan sen eteen esiintymään. Näin ollen Edison toi tanssijoi-



ta, voimamiehiä ja taikureita kameran eteen esiintymään mustan taustan eteen, eikä voinut kuvata heitä aidoissa ympäristöissään. (Barnouw 1983, 5.) Lumiérella taas oli käytössään kevyt kamera (KUVA 1), jota oli helppo liikutella paikasta toiseen ilman suurta kuvausryhmää. Käsien veivattavana kamerana se ei myöskään ollut riippuvainen sähköstä. Kamera oli ihanteellinen tallentamaan elämää sellaisena kuin se oli. (Barnouw 1983, 6.)



KUVA 1. Lumiéren kamera oli kevytrakenteinen ja siksi sillä oli helppo mennä ulos tallentamaan tavallisten ihmisten jokapäiväistä elämää (UC Berkeley).

Maaliskuussa 1895 veljekset Louis Lumière ja Auguste Lumière veivät kehittämänsä kameran näyttille ranskalaista teollisuutta esittelevään kokoukseen Pariisiin. Lumiéren veljekset esittelivät keksintönsä näyttämällä kokousväelle lyhytelokuvan *Työläiset lähtevät tehtaasta* (*La Sortie des Usines, 1895*) (KUVA 2)



KUVA 2. *Työläiset lähtevät tehtaasta* (1895) oli noin minuutin pituinen dokumenttielokuva. (Adventures in Cybersound. Auguste and Louis Lumière- Stills from some of their movies of 1895 - 1896).

Elokuvassa nimensä mukaisesti kuvattiin, kun tehtaan työläiset poistuvat töistään kotiin. Sitä voi kutsua ensimmäiseksi dokumenttielokuvaksi, vaikka itse termi otettiin käyttöön vasta kolmisenkymmentä vuotta myöhemmin.

Useat kymmenet samana vuonna (1895) tehdyt elokuvat olivat noin minuutin pituisia. Tuohon aikaan elokuvien leikkausta ei tunnettu ja kamera pysyi paikallaan, joten 50 sekuntia kestävät lyhytelokuvat kuvasivat jokapäiväisiä tapahtumia. Maailmalla yksi menestyneimpiä Lumièren elokuvia oli *Juna saapuu asemalle* (*L'arrivée d'un Train en Gate*, 1895).

Lumièren veljekset järjestivät 28. joulukuuta 1895 Pariisin Boulevard des Capucines -kahvilassa maailman ensimmäisen maksullisen elokuvanäytöksen. 50 sekunnin pituisen dokumentin *Juna saapuu asemalle* (*L'Arrivée d'un train en Gate*, 1895) väitetään aiheuttaneen väkijoukossa paniikin katsojien luultua, että veturi ajaa valkokankaalta yleisön joukkoon (KUVA 3) (Wikipedia, Lumière.)



KUVA 3. *Juna saapuu asemalle* -elokuvaa pidetään modernin historian ensimmäisenä elokuvana. (Adventures in Cybersound. Auguste and Louis Lumière- Stills from some of their movies of 1895 - 1896)

Mielenkiintoista elokuvassa *Juna saapuu asemalle* on se, etteivät laiturilla seisovat ihmiset reagoineet juuri lainkaan siihen, että heitä kuvattiin. He seisoivat kaikessa rauhas- sa odottamassa saapuvaa junaa. Syynä tähän oli varmasti se, ettei suurin osa heistä edes tiennyt, mikä elokuvakamera oli. Laiturilla odottaneet ihmiset varmasti vain kuvittelivat, että heistä otetaan valokuvia. Jos dokumentaristi kuvaisi tänään ihmisiä juna- aseman laiturilla, he varmasti reagoisivat kameraan joko esiintymällä tai poistumalla paikalta.

Kun Lumière-veljekset pitivät ensimmäisen elokuvanäytöksensä vuonna 1895, Georges Méliès oli katsojien joukossa. Kaiken uuden innokkaana kokeilijana hän oivalsi heti näkemänsä merkityksen. Lumière-veljesten Antoine-isä ei kuitenkaan suostunut myymään Lumièren veljesten keksimää kojetta, joten Méliès joutui itse näpräämään vastaavan. Mélièsin ensimmäiset elokuvat olivat vielä Lumière-jäljitelmiä, mutta hän kehitti elokuvaa nopeasti itselleen tutun teatterispektaakkelin suuntaan ja loi tavallaan vahin-

gossa myös triikkielokuvan. Louis Lumière tervehtikin häntä myöhemmin "näytelmä-elokuvan isänä." (Laaksonen 2004.) Tästä alkoi dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan selvä erottautuminen. Lumiéret jatkoivat dokumentaarisen elokuvan parissa ja Méliès taas avasi tietä näytelmäelokuville. Näistä 1800-luvun lopun päivistä lähtien dokumenttielokuva ja fiktioelokuva on erotettu toisistaan.

Louis Lumière hyljeksi ajatusta siitä, että teatteria käytettäisiin mallina elokuvalle. Hän halusi mieluummin näyttää tavallista ranskalaista elämää, jossa tapahtumat eivät olleet suuria, mutta sitäkin värikkäämpiä. (Barnouw 1983, 7–9.)

Bill Nicholisin (2001, 83–84) mukaan Lumiéren työt ovat palvelleet dokumenttielokuvan perimmäistä tarkoitusta sillä, että niissä luotetaan kuvan voimaan. Lumiéren elokuvat tuntuivat tallentavan jokapäiväistä elämää sellaisenaan. Hän kuvasi ilman lavastamista ja paljasti tapahtumien arvoituksellisuuden. Elokuvalla oli ainutlaatuinen voima; siltä ei vaadittu liioittelua tai speaktaakkelinomaisuutta, jotta me ihailisimme sitä (Nichols 2001, 83–84).

Ensimmäiset elokuvat olivat selkeitä yrityksiä tallentaa todellisuutta ilman fiktionaalista tai dramaattista viitekehystä, vaikka varhainen elokuva sisälsikin todellisuuden ”organisointia” elokuvantekijän vaatimusten mukaiseksi. Dramaattisen kerronnallisuuden mukaantulo muutti elokuvan maisemaa siksi välineeksi, jonka me nykyään tunnemme, mutta realistinen taltiointi oli kuitenkin alusta lähtien olennaisesti mukana elokuvakerronnan kehityksessä. (Valkola 2002.luku 2.5.)

Ensimmäistä kertaa sanaa ”dokumentti” käytettiin vuonna 1926 elokuvaohjaaja John Griersonin kuvaillessa Robert Flahertyn *Moana, auringon poika* (*Moana* 1926) elokuvaa seuraavasti: "Tietenkin *Moana, auringon poika* -elokuvalla on dokumentaarista arvoa visuaalisena selontekona tapahtumista polynesian nuoren ja hänen perheensä jokapäiväisessä elämässä." Tätä pidetään ensimmäisenä kertana kun dokumentti-sanaa käytettiin elokuvan yhteydessä. (Webster 1996.)

Dokumenttielokuvan kehittymiseen vaikutti 1920-luvulla suuresti venäläinen elokuvantekijä Dziga Vertov. Vuonna 1919 Vertov julisti manifestin, jossa hän vaati uudenlaista dokumenttielokuvan tyyliä, jossa dokumentoitaisiin todellista elämää. Vertov kritisoi Neuvostoliiton elokuvateollisuuden tapaa käyttää elokuvissa samoja fiktiivisiä keinoja

kuin teatterissa ja kirjallisuudessa. Vertov vaati manifestissaan, että sen sijaan, että elokuvissa keskitytään hienojen käsikirjoitusten laatimiseen ja keinotekoiseen näyttelemiseen, niissä tulisi näyttää totuutta. Vuonna 1922 Vertov alkoi tuottaa uutisreportaasien sarjaa nimeltä *Kino Pravda*. Tämä *Kino Pravda*-sarja ennakoi myöhemmin tulleita dokumenttielokuvan tyylejä, kuten *cinéma vérité*tä, josta enemmän luvussa 4.1. (UC Berkeley.)

Ensimmäiseksi dokumenttielokuvaksi mainitaan useissa lähteissä Robert Flahertyn *Nanook, pakkasen poika* (*Nanook of the North* 1922) sillä perusteella, että siinä ei pelkästään pyritty mekaanisesti tallentamaan kohdetta, vaan keskityttiin myös elokuvalliseen toteutukseen. Vuosina 1920 Flaherty lähti pohjoiseen kuvaamaan eskimoiden elämää. Hän valitsi elokuvan päähenkilöksi itivimuit-heimon tunnetun metsästäjän, Allakarialakin, fiktiiviseltä nimeltään Nanookin (KUVA 4). (Barnouw 1983, 35–36.)



KUVA 4. Robert Flaherty seurasi eskimoiden elämää vuoden ajan. Kuvassa *Nanook, pakkasen poika* -elokuvan päähenkilö, Nanook. (Film as Art: Daniel Griffin's Guide to Cinema, *Nanook of the North*)

*Nanook, pakkasen poika* tuntui tarjoavan katsojalle ennen näkemättömän suoran tavan päästä tutustumaan eksoottiseen ympäristöön, mutta oireellista kyllä, monia kohtauksia jouduttiin lavastamaan. (Bacon 2004.) Se, että Flaherty käytti elokuvassa fiktiivisiä keinoja ohjaamalla päähenkilöä, on aiheuttanut jälkeinpäin paljon keskustelua *Nanook, pakkasen poika* -elokuvan totuudellisuudesta. Flahertyä on myös syytetty toimineen epäeettisesti hänen ohjaillessa ja puuttuessa eskimoiden tavalliseen elämään liikaa. Voidaankin kysyä, voiko elokuvaa kutsua historian ensimmäiseksi dokumenttielokuvaksi, jos siinä on käytetty niin paljon fiktiivisiä keinoja? Syytöksistä huolimatta *Nanook, pakkasen poika* on edelleen yksi kuuluisimmista ja arvostetuimmista dokumenttielokuvista kautta aikojen. Lisäksi Flahertyä pidetään yhtenä dokumenttielokuvan isänä.

Todellisuus, totuudenmukaisuus ja objektiivisuuden vaatimus korostui entisestään kun siirryttiin 1950–60-luvuille. Syntyi Dziga Vertovin totuuskäsityksiin perustuva ranskalainen tyyliisuunta *cinéma vérité* (totuuselokuva), jossa pyrittiin ennen kaikkea säilyttämään totuudenmukaisuus elokuvassa.

## 2.2 Totuuden suunnannäyttäjää

Kuten edellisessä luvussa todettiin, totuus on ollut käytetyimpiä sanoja dokumenttielokuvasta puhuttaessa. Elokuvan ja todellisuuden suhde on askarruttanut ihmisiä koko elokuvan historian ajan. Monet dokumentaristit ovat historiassa toimineet erityisesti sen puolesta, että dokumenttielokuvan tekeminen pyrkisi entistä enemmän näyttämään todellista maailmaa. Näitä totuuden suunnannäyttäjiä on ollut historiassa useita, mutta keskityn tässä luvussa kertomaan erityisesti dokumenttielokuvan pioneerista, John Griersonista sekä edellisessä luvussa mainitusta Dziga Vertovista, jonka manifesti peräänkuulutti juuri todellisuuden lisäämistä dokumenttielokuvassa. Käsittelen näitä kahta siitä syystä, että heillä molemmilla oli selvä agenda dokumenttielokuvan todellisuuden lisäämiseksi. Lisäksi miehet kirjoittivat paljon dokumenttielokuvan totuudellisuudesta ja tutkivat sen olemusta.

Aloitan monessa lähteessä dokumenttielokuvan isäksi kutsutulla John Griersonilla. Hänen lauseensa ”Dokumenttielokuva tallentaa elävää elämää, todellisia tarinoita” (Tervola 1998), kertoo paljon hänen halustaan näyttää dokumenttielokuvassa todellista ja jokapäiväistä elämää.

Skotlantilaissyntyistä Griersonia pidetään dokumenttielokuva-käsitteen isänä. Hän otti ensimmäisenä termin käyttöön vuonna 1926 arvostellessaan Flahertyn elokuvaa *Moana, auringon poika*. Myöhemmin Grierson oivalsi, että dokumenttielokuva oli jotain muuta kuin siihen asti nähdyt uutiskatsaukset ja matkailufilmit. Grierson määritteli dokumenttielokuvan ”todellisuuden luovaksi käsittelyksi”.

Grierson on 1930-luvulla syntyneen brittiläisen dokumenttielokuvakoulukunnan perustaja. Koulukunta korosti erityisesti arkitodellisuuden näyttämistä dokumenttielokuvissa. Grierson piti elokuvan tärkeimpänä tehtävänä suuren yleisön valistamista, yhteiskunnallisten ongelmien erittelemistä ja mielellään myös ratkaisumallien tarjoamista. (Bacon

2004.) Hänen mukaansa dokumenttielokuvalla oli oma tehtävä. Dokumenttielokuva on yksi kansalaiskasvatuksen väline (Tervola 1998.)

Griersonin suurimpana tavoitteena dokumenttielokuvaa tehdessä oli näyttää ihmisille se draama, joka tapahtui heidän etuovellaan (Barnouw 1983, 85.) Griersonin perusajatus dokumenttielokuvasta oli, että elokuvan mahdollisuudet tavallisen elämän observointiin voitaisiin käyttää väärin käyttämällä uusia elokuvataiteen muotoja. Hänen mukaansa aitojen ihmisten ja aitojen kuvauspaikkojen käyttäminen oli parempi keino näyttää modernia maailmaa kuin fiktiivisten keinojen käyttäminen. Griersonin mukaan materiaali, joka on otettu oikeasta elämästä, on todellisempaa kuin näytellyt kohtaukset. (Wikipedia, John Grierson.)

Vaikka Grierson korosti elokuvissaan sisällön tärkeyttä, hänen elokuvansa olivat hyvin esteettisiä ja visuaalisesti kauniita. Hän oli huolellisesti perehtynyt elokuvataiteeseen ja tutustunut aikansa merkittäviin dokumenttielokuvien tekijöihin. (Tervola 1998.)

Grierson pitää dokumenttielokuvan totuudellisuuden kriteerinä sen esittämää tulkintaa todellisuudesta, ei vain sitä, että siinä näytetään todellisia, tapahtuneita asioita. Hän oli voimakkaasti sitä mieltä, että dokumenttielokuva on ainoita taiteen lajeja, jossa selvimmän saadaan yhteys todelliseen maailmaan. On ehkä totta, että juuri dokumenttielokuva on se laji, jossa voidaan parhaiten näyttää todellista, jokapäiväistä elämää. Toisaalta muissa taiteenlajeissa tähän objektiivisuuteen ei aina edes pyritä. Esimerkiksi abstraktissa maalaustaiteessa ei yritetäkään kuvata olemassa olevaa, todellista maailmaa, vaan lähinnä antamaan sen katselijalle jokin tunne ja mielikuva jostakin olemassa olevasta asiasta. Dokumenttielokuvassa taas maailma pyritään ainakin useimmiten näyttämään juuri sellaisena kuin me sen näemme.

Toinen tärkeä totuuden suunnannäyttävä dokumenttielokuvan kentällä oli Neuvostoliiton yksi tunnetuimmista elokuvaohjaajista Dziga Vertov (oikealta nimeltään Denis Kaufman). 1920-luvulla venäläinen dokumentaristi halusi ennen kaikkea tähdentää dokumenttielokuvan tietoisuutta korottavaa voimaa. Vertovin johdolla perustettiin todellisuuden nimeen vannovien elokuvantekijöiden, kinokkien, ryhmä. Kinokit hyökkäsivät rajusti näytelmäelokuvaa vastaan. Totuus löytyy maailmasta ja todellisuutta objektiivisesti tarkastelevan kameran kinosilmästä. Ensimmäinen täysimittainen kinokkielokuva oli dokumentti *Kinosilmä* (*Kino-glaz*, 1924). Sen kuvauksia valmisteltiin ennakolta

Vertov tavallaan jatkoi edellisessä luvussa käsiteltyjen Louis Lumiéren perinteitä. Samoin kuin Lumière myös Vertov halusi, että toiminta saadaan tallennettua sillä hetkellä kun se tapahtuu. Vertov ei koskaan kysynyt kuvattavilta lupaa. Hän kammoksui lavastettuja tilanteita. Elokuvien aiheet eivät useinkaan olleet suuria ja vaikuttavia, vaan oleellisempaa oli todellisen elämän draaman näyttäminen. (Barnouw 1983, 57.)

Vuonna 1924 Vertov työskenteli Moskovassa Kinoglazin kimpussa. Kyseessä oli ensimmäinen yritys luoda elokuvaobjekti ilman näyttelijöitä, taiteilijoita, ohjaajia, studioita, pukuja, lavasteita. Tuohon aikaan (1918–19) Vertov oli jo julkaissut 45 Kinonedeliä eli uutiskatsausta ja vuodesta 1922 lähes 20 elokuvalehteä nimellä *Kinopravda*. (Valkola 2002, luku 2.6.) *Kinopravda*- uutissarjassa Vertov halusi tallentaa katkelmia

todellisuudesta. Sarjassa ei nähty lavastettuja tilanteita tai näyteltyjä kohtauksia. Vertovin tyyli oli yksinkertainen, tarkoituksenmukainen sekä huolittelematon. (Wikipedia, Kino-Pravda.)

Vertov halusi lisäksi poistaa salaperäisyyden leiman elokuvatuotannon yltä ja siksi Vertovin kuvaajaveli Mihail Kaufman näkyi kuvassa jatkuvasti, samoin kuin hänen leikkaajavaimonsa Elizaveta Svilova. Vertovin kinosilmäteoria voidaan nähdä *cinéma vérité* -näkemyksiä ennakoivana mallina. (Valkola 2002, luku 2.) Vertovin käsitys totuudesta dokumenttielokuvassa perustuikin juuri siihen ajatukseen, että jos katsojalle tehdään selväksi, että se, minkä he näkevät valkokankaalla, on elokuva, eikä absoluuttista totuutta, niin silloin tekijä on lähimpänä todellisuutta. Juuri siksi Vertov halusi paljastaa elokuvassa sen taustalla olevan tekoprosessin ja näyttää katsojalle muun muassa kameramiehen kuvassa. Tätä samaa keinoa ovat jäljittäneet esimerkiksi ranskalaisen suuntauksen, *cinéma vérité*, edustajat.

Vertov nosti *Kinopravda*-manifestinsa kautta totuuden perimmäiseksi tarkoitukseksi dokumenttielokuvassa. Hän toki salli tyylittelyn, mutta vain jotta maailma näyttäytyisi katsojille vieläkin todellisempänä kuin miten he sen omin silmin näkivät. Hänen jäljissään ovat kulkeneet monet merkittävät dokumentaristit, joille, samoin kuin Vertoville, todellisen elämän näyttäminen on dokumenttielokuvassa tärkeintä.

Sekä Grierson että Vertov korostivat elokuvaa välineenä, joka soveltuu todellisuuden näyttämiseen ja jopa paljastamiseen, mutta jotta elokuva kertoisi "totuuden", edellyttää se sitä, että tekijällä on selkeä yhteiskunnallinen näkökulma ja elokuvalla harkittu muoto, jonka avulla tuo näkökulma voidaan välittää. Eli totuus ei ole Griersonin ja Vertovin mukaan vain asioiden tallentamisessa, vaan myös tavassa, jolla ne organisoidaan nähtäväksi. Heidän tapansa näyttää yhteiskunnallisia näkökulmia olivat hyvin erilaisia. Kun Grierson luotti draamallisuuteen ja tarinaan, Vertovin esitystapa oli hyvinkin kokeellista ja konstruoitua.

### 3 TOTUUDEN TAAKKA

Dokumenttielokuvasta puhuttaessa yleisimpiä keskustelunaiheita on totuus. Pelkästään sana "dokumentti" viittaa siihen, että jokin tapahtuma on dokumentoitu eli tallennettu



sellaisenaan. Katsojat siis olettavat dokumenttielokuvan nähdessään, että heidän näkemänsä asiat ovat totta, eikä niitä ole manipuloitu millään tavalla. Tämä ”totuuden taakka” onkin kuvastanut dokumenttielokuvien tekijöitä aina siitä lähtien kun dokumenttielokuvia on tehty.

### 3.1 Totuuden vaatimus dokumenttielokuvassa

Perinteisesti dokumenttielokuvaa on haluttu pitää manipuloimattomana ja läpinäkyvänä todellisuuden esittämisenä. Niin kauan kun dokumenttielokuva on ollut olemassa, siltä on ikään kuin vaadittu jonkun tietyn todellisuuden näyttämistä.

Elokuvan syntyhetkellä 1800-luvun lopulla länsimaisissa luonnontieteissä oli vallalla luja usko teknologian kaikkivoipaisuuteen ja objektiivisen tiedon mahdollisuuteen. Osittain tieteen apuvälineeksikin kehitetty valokuva nähtiin luotettavana todisteena maailmasta juuri sen takia, että sen katsottiin sallivan välittömän, objektiivisen kosketuksen todellisuuteen. (Maijala 2000.) Esimerkiksi Lumiéren elokuvissa 1800-luvun lopulla katsojat eivät osanneet edes epäillä, olivatko elokuvat todellisia vai ei. Katsojat yksinkertaisesti uskoivat siihen, mitä näkivät. Teknologian kehittyminen ja erilaisten tyyliuuntien lisääntyminen on kuitenkin tuonut mukanaan sen, että dokumenttielokuva tai valokuva ei välttämättä sisällä pelkästään absoluuttisesti todellisia asioita, vaan kuvan saamiseksi on saatettu käyttää manipulaatiota.

Englantilainen dokumenttielokuvan isäksi kutsuttu Grierson määritteli dokumenttielokuvan ”todellisuuden luovaksi käsittelyksi.” Se on siis luovaa taidetta siinä kuin fiktionkin, mutta sillä on lisäksi erityinen suhde historialliseen todellisuuteen. Kun fiktion kirjoittaja luo kuvitteellisen maailman, jossa tarina tapahtuu, kertoo dokumenttielokuvan tekijä todellisesta maailmasta ja siinä elävistä tai eläneistä ihmisistä. (Aaltonen 2002b, 149.) Dokumenttielokuva ei siis ole todellisuuden mekaanista jäljentämistä, vaan luovaa todellisuuden tulkintaa.

Dokumenttielokuvassa todellisuuden näyttäminen voi olla etenkin tekijöille ”taakka” siksi, että vaatimukset ovat sekä katsojien että rahoittajien puolelta sellaiset, että dokumenttielokuvan tulisi näyttää todellista maailmaa. Esimerkiksi fiktioelokuvissa tekijä saa kuvata lähestulkoon mitä tahansa ja millä tahansa tyyllillä, mutta dokumenttielokuvassa tekijältä tullaan aina vaatimaan todellisuuden näyttämistä. Tämä vaatimus voi olla

joillekin tekijöille ”taakka” siksi, että he haluaisivat tehdä kokeellisempaa dokumenttielokuvaa, jossa käytettäisiin mahdollisesti fiktiivisiä ilmaisutapoja. Dokumentaristilla on kuitenkin velvollisuus pysyä tiettyjen raamien sisällä, jotta voidaan yhä puhua dokumenttielokuvasta.

Kun katsoja tunnistaa näkemänsä elokuvan juuri dokumenttielokuvaksi, hän olettaa, että kuvissa näkyvät paikat ovat todellisia, ihmisten tarinat pitävät paikkaansa, eikä tapahtumia ole fiktion keinoin manipuloitu tai järjestetty. Vaikka dokumenttielokuvan ja fiktielokuvan raja on häilyvä, ei voida kieltää, ettei dokumenttielokuvalta vaadittaisi ainakin totuudenmukaista kerrontaa. Tässä piileekin dokumenttielokuvan vahvuus fiktiokuvaan verrattuna: yleisö uskoon näkemänsä olevan totuudenmukainen esitys todellisista tapahtumista, sellaisena kuin ne tapahtuivat. He uskovat, että tapahtumia ei ole ohjattu ja että päähenkilöt ovat oikeita ihmisiä, eivätkä näyttelijöitä. Jo ennen elokuvan alkua yleisö on valmis uskomaan ja hyväksymään tämän vain siksi, että kyseessä on dokumenttielokuva (Webster 1998, 155). Tämä vaatimus pätee yhä tänäkin päivänä, vaikka sekä dokumenttielokuvien yleisö että itse dokumentaristit ovat tulleet sallivimmiksi absoluuttisen totuuden suhteen dokumenttielokuvissa. Vaatimus siitä, että dokumenttielokuvan on ainakin pyrittävä totuudenmukaisuuteen, ei ole kuitenkaan muuttunut.

Erik Barnouw’n mukaan todellinen dokumentaristi suhtautuu intohimoisesti siihen, mitä hän löytää kuvista ja äänistä. Tämä löytäminen on hänelle merkityksellisempää kuin se, mitä hän pystyy keksimään. Toisin kuin fiktiokuvaohjaaja dokumentaristi ei ole keksijä. Vain sillä, mitä dokumentaristi löytää on merkitystä. (Barnouw 1983, 315.)

Juuri todellisten asioiden löytäminen on useimpien dokumenttielokuvatekijöiden lähtökohta. Dokumentaristi ei voi koskaan olla varma, mitä todellisuus tuo tullessaan ja juuri siksi dokumenttielokuvien tekoprosessi on täynnä sellaisia käänteitä, joita vain todellisuus pystyy tarjoamaan. Dokumentaristeja yhdistääkin ikuinen todellisuuden etsintä. Dokumentaristi esittää fyysistä todellisuutta muodossa, joka pyrkii olemaan uskollinen todellisuudelle, kun taas fiktielokuvantekijä muuntaa maailman omaksi kuvitteelliseksi konseptiokseen (Valkola 2002, luku 3).

Bill Nicholisin mukaan dokumenttielokuva luottaa vahvasti paikan ja ajan realismiin. Dokumenttielokuva on riippuvainen sellaisten ihmisten löytämisestä, jotka paljastavat

sisimpänsä kameran edessä avoimesti ilman minkäänlaista itsetietoisuutta. (Nichols 2001, 93.) Tämä on piirre, mitä fiktioelokuviissa ei näe. Kameran edessä olevat ihmiset eivät paljasta todellista minää, vaan toimivat roolihahmon kautta. Myös ajan ja paikan välinen todellisuus puuttuu fiktioelokuvista.

Voisi sanoa, että dokumenttielokuva pohjautuu todelliseen, olemassa olevaan maailmaan, jota dokumentaristi kuitenkin muokkaa oman näkökulmansa mukaan. Dokumenttielokuva on peräisin siitä maailmasta, jossa elämme, mutta elokuvan näkökulma on aina jollain tavalla ohjaajan oma. Tässä mennään sellaiselle alueelle, jossa nousee esiin kysymys, milloin ohjaajan näkökulma muuttaa todellisuutta liikaa. Missä menee raja siinä, että ohjaaja laittaa omaa näkökulmaansa liikaa peliin ja tällöin jopa muuttaa todellisuutta täysin? Tämä on veteen piirretty viiva, jota monet dokumentaristit varmasti pohtivat.

Nichols ei näe, että dokumenttielokuva on todellisuuden toistamista, vaan dokumenttielokuva pitää sisällään aina tulkinnan todellisuudesta. Se näyttää meille asioita maailmasta, joita emme ehkä ole aiemmin kohdanneet. (Nichols 2001, 20.) Parhaimmillaan dokumenttielokuva siis laajentaa käsitystämme siitä maailmasta, jossa elämme. Se näyttää meille outoja asioita, kaukaisia maailmoja, kiinnostavia ilmiöitä ja mielenkiintoisia ihmisiä, joita emme olisi koskaan nähneet, jos dokumenttielokuvaa ei olisi tehty.

Sana "dokumenttielokuva" pitää sisällään kaksi asiaa. Ensimmäisenä sana "dokumentti" viittaa, kuten aiemmin todettiin, jonkun todellisen asian tallentamiseen sellaisena kuin se on. Sana "elokuva" taas pitää sisällään tarinan, muodon ja draaman kaaren. Kun nämä kaksi sanaa yhdistää syntyy sana "dokumenttielokuva", joka siis tarkoittaa todellisten asioiden esittämistä elokuvallisia keinoja hyväksikäyttäen. Tarina pitää aina sisällään tekijän subjektiivisen näkökulman ja muodon. Kaikkein totuudenmukaisinta olisi, jos tekijä käyttäisi pelkästään valvontakamerakuva. Kamera olisi yhdessä paikassa ja kuvaisi vain yhtä näkymää, ilman kuvakulman tai etäisyyden muuttumista. Voitaisiin siis koostaa esimerkiksi puolituntinen elokuva niin, että otettaisiin valvontakameranauhasta kohta ja näytettäisiin se leikkaamattomana yleisölle. Kysymys kuitenkin kuuluu; voisiko tätä kutsua enää elokuvaksi? Olisiko tämä enää dokumenttielokuva?

Dokumenttielokuvan todellisuuteen suhtaudutaan tänä päivänä hyvin eri tavalla kuin esimerkiksi 1900-luvun alussa. Digitaaliteknologian mahdollistaman kuvan ja äänen

manipulaatio on luonut tilanteen, jossa joidenkin tutkijoiden mukaan koko katsomistilanne ja siihen liittyvä kokemus on muuttunut. Kuvan todistusvoima on näin saanut epäilyttäviä piirteitä yllleen, koska ei voida aina täydellä varmuudella sanoa, onko taltioitu kuva otettu juuri jollain tietyllä hetkellä jossain tietyssä paikassa, vai liittyykö siihen mahdollisia manipulaation ulottuvuuksia. (Valkola 2002, luku 2.11). Manipuloinnin mahdollisuudesta huolimatta olisi tekijältä eettisesti oikein, jos hän pyrkisi dokumenttielokuvaa tehdessään totuudenmukaisuuteen, eikä tietoisesti yrittäisi vääristää sitä.

### 3.2 Kritiikki objektiivisuutta vastaan

Dokumenttielokuvassa on pyritty viime vuosina vapautumaan totuuden kahleista eikä täydellistä objektiivisuutta pidetä enää yhtä tärkeänä kuin esimerkiksi direct cineman kulta-aikoina 1960–70-luvuilla. Monet nykypäivän dokumentaristeista ovat alkaneet avoimesti kritisoida liiallista todellisuuden ja objektiivisuuden vaatimusta. Subjektiivinen dokumenttielokuva onkin lisääntynyt Suomessa viimeisen 10 vuoden aikana selvästi. Esimerkiksi dokumentaristi Visa Koiso-Kanttila (*Isältä Pojalle*, 2004) on kunnostautunut subjektiivisissa elokuvissa. Koiso-Kanttila pitää dokumenttielokuvan objektiivisuutta mahdottomuutena. Hänen mukaansa objektiivisuus on vain illuusiota, koska kyse on aina valinnoista. (DocPoint-paneelikeskustelu 2005.)

Toisen suomalaisen dokumenttielokuvantekijän Jaakko Ilkka Virtasen mukaan täydellisestä objektiivisuudesta olisi päästävä jo pois. ”Direct cinema saisi jo väistyä, dokumentintekijän on uskallettava ottaa kantaa”, Virtanen kertoo. (Holma & Sandelius, 2004).

Dokumenttielokuva on tullut koko ajan lähemmäksi fiktiota. Nykyään se on saanut ennistä enemmän erilaisia muotoja muun muassa juonen kehittelyn ja tarinankerronnan yleistyttyä dokumenttielokuvissa. Se on ottanut vaikutteita fiktiosta ja elokuvataiteesta. Tästä johtuen dokumenttielokuvan ja fiktion rajat ovat tietyllä tavalla hämärtyneet. Enää ei ole itsestään selvää, että dokumenttielokuva pitää sisällään ainoastaan todellisia asioita, eikä objektiivisuuteen suhtauduta niin voimakkaasti kuin ennen. Tekijät ovat ymmärtäneet sen, että teki elokuvan kuinka objektiivisesti tahansa, siinä on väistämättä mukana subjektiivisia valintoja.

Dokumenttielokuvaa leimaa edelleen ajatus siitä, että sen on näytettävä maailma objektiivisesti, jopa uutisten tavoin. Taideteollisen korkeakoulun dokumentaarisen elokuvan

professorin Kanerva Cederströmin mielestä dokumenttielokuvalta vaaditaan liian usein journalismin kaltaista totuutta. ”Elokuva on kuitenkin vain väline, johon liittyy aina tulkinta. Elokuvan tekemisessä on kyse taiteen tekemisestä, eikä elokuvalta voida vaatia samanlaista totuudenkuvausta kuin esimerkiksi journalismilta”, Cedeström huomauttaa. (Mäenpää 2004.)

Barnouw’n mukaan se, että dokumentaristi väittää olevansa objektiivinen, on täysin tarkoituksetonta. Barnouw’n mielestä dokumentaristi tekee väistämättä loputtomasti valintoja tehdessään elokuvaa. Hän valitsee aiheensa, ihmiset, näkymät, näkökulmat, kameran linssit, äänet ja sanat. Jokainen dokumentaristin tekemä valinta on tekijän näkökulmaa aiheeseen. Jopa aiheen valinnassa tekijällä on selvä motiivi. Hän tuntee, että aiheessa on jotakin sellaista, joka vaatii selvennystä ja siksi tekee kyseisestä aiheesta elokuvan. Tekijä käyttää aina propagandaa, sillä hän yrittää saada yleisön puolelleen näyttämällä aiheensa tietystä näkökulmasta. Mikään kommunikointi ei siis tule ilman tarkoituspäätä. (Barnouw 1983, 313–314.)

Alan Rosenthal yhtyy Barnouw’n ajatukseen. Hänen mukaansa kaikki elokuvat, olivat ne sitten fiktioelokuvia, dokumenttielokuvia tai taide-elokuvia, ovat aina tekijänsä rakennettuja ja jäsennettyjä tuotoksia. Ne eivät ole autenttisia, totuudenmukaisia eivätkä objektiivisia todisteita. Rosenthalin mukaan dokumentaristin on ennemmin tai myöhemmin kohdattava se, että hän tulkitsee maailmaa, eikä tallenna todellisuutta objektiivisesti. (Rosenthal 1988, 74–75.)

Niin kuin Rosenthalin ja Barnouw’n kirjoituksista käy ilmi, dokumenttielokuvan objektiivisuudesta on monenlaisia mielipiteitä. Toiset vaativat ehdotonta objektiivisuutta, toiset taas suvaitsevat subjektiivisten keinojen käyttämistä ja jopa paheksuvat objektiivisuuden vaatimusta. Muun muassa Cedeström haluaisi vapauttaa dokumenttielokuvan liiasta objektiivisuuden kahleesta. ”Todellisuutta ei ole missään puhtaana. On puuttumista jo katsoa kameran etsimen läpi ja rajata todellisuutta”, Cedeström huomauttaa. (DocPoint-paneelikeskustelu 2005.)

John Websterin mukaan ohjaaja ei voi missään vaiheessa kuvausprosessia tehdä ensimmäistäkään päätöstä, joka ei olisi jollain tavalla subjektiivinen. ”Dokumenttielokuva ei voi olla objektiivinen, mutta siinä voi olla totuus (joskus)”, Webster kiteyttää. (Webster 1998, 157.) Dokumentaristi Arto Halosen mielestä pystyäkseen objektiivisuuteen

tekijän on hyväksyttävä ja ymmärrettävä oma subjektiivinen lähtökohta. (DocPoint-paneelikeskustelu 2005.) Eli tekijä ei voisi Halosen mukaan tehdä elokuvaa objektiivisesti, jos hän ei ensin ymmärrä, miten hän henkilökohtaisesti suhtautuu aiheeseensa. Koiso-Kanttila yhtyy Halosen kommenttiin. ”Lähimmäksi todellisuutta päästään vain rajaamalla todellisuutta. Muuten todellisuus levähtää käsiin.” (DocPoint-paneelikeskustelu 2005.) Myös Webster on sitä mieltä, että totuus on paljon enemmän kuin mitä me näemme valkokankaalla. Filmille on tallentunut vain osia totuudesta. (Webster 1998, 158.)

Ohjaaja Maija Pensalan mukaan (1999, 11–13) kaikki elokuvat ovat tavalla tai toisella manipuloituja, eikä elokuvallista kerrontaa ole se, että seisoo kadun kulmassa ja kuvaa kaiken mikä eteen tulee, se on vain alkuaikojen eksperimentti, todellisuustallenne. Pensala viittaa edellisellä kommentillaan luultavasti juuri totuuselokuvan ja sitä edeltäviin dokumenttielokuvan aikakausiin, jolloin todellisuuden tallentaminen riitti sellaisenaan eikä varsinaista tarinaa tarvittu. Juuri tarinankerronnan lisääntyminen dokumenttielokuvassa on tuonut mukaan keskustelun objektiivisuudesta. Voiko tarinaa edes kertoa objektiivisesti? Onko se silloin enää tarina, vai onko se vain elokuvan muotoon tallennettu välähdys ympäröivästä maailmasta ilman alkua ja loppua? Pensala jatkaa toteamalla, että dokumenttielokuva sisältää aina dynaamisesti rakennetun muodon ja tarkoituksenmukaisen sisällön ja että se on aina tekijän tulkinta ja näkökulma aiheesta (Pensala 1999, 11–13).

Websterin mukaan mistään aiheesta ei ole olemassa yhtä ja ainoaa totuutta, etenkin elokuvan keinoin ilmaistuna. Hänen mielestään totuuksia on monia riippuen siitä, missä, ketä, ja milloin kuvataan. Elokuvan esittämä totuus voi olla Websterin mukaan vain osa koko totuudesta. ”Eikö ole ihan riittävän kunnianhimoista yrittää ilmaista edes yhtä osaa totuudesta?” Webster kysyy. (Webster 1998, 167.) Dokumenttielokuvassa ei ehkä koskaan voida kuvata täyttä totuutta mistään aiheesta, mutta tekijä voi ainakin yrittää pyrkiä säilyttämään objektiivisuutensa ja pyrkimyksensä näyttää totuutta niin pitkälle kuin se on mahdollista.

Se on kuitenkin selvää, että dokumenttielokuvalta vaaditaan yhä objektiivisuutta ja todellisuuden näyttämistä, siitä huolimatta, että ilmapiiri on tullut tämän suhteen sallivammaksi.

## 4 DIRECT CINEMA

### 4.1 Cinéma véritéstä direct cinemaan

”Cinéma vérité avasi ikkunan todelliseen elämään ja todellisiin aiheisiin. Se vapautti dokumenttielokuvan liikkumattomista, lavastetuista kohtauksista.” Näin ranskalaisesta dokumenttielokuvan suuntauksesta on lausunut dokumenttielokuvien tuottaja Peter Wintonick. (Speller 2000.)

Cinéma vérité on ranskan kieltä ja se tarkoittaa kirjaimellisesti elokuvatotuus. Nimensä mukaisesti tämä 1950-luvulla Ranskasta noussut tyyliuunta pyrkii ennen kaikkea todellisuuden näyttämiseen dokumenttielokuvassa. Cinéma vérité terminä käytetään sekä yleisessä merkityksessä että tietyinä tekotapana. Yleiskäsitteenä cinéma vérité kattaa kaikki ”totuuselokuvat”, kuten esimerkiksi myöhemmin tässä luvussa käsiteltävän amerikkalaisen tyyliuunnan direct cinema. Suppeamassa merkityksessä ranskalainen cinéma vérité on tietty tapa tehdä dokumenttielokuvaa. On siis tärkeää erottaa toisistaan cinéma vérité yleiskäsitteenä sekä suppeampana tekotapana. Palaan cinéma véritén tekotapoihin myöhemmin tässä luvussa.

Cinéma véritén juuret ovat Vertovin 1920-luvulla toteutetussa Kino-Pravda sarjassa. Cinéma vérité onkin suora käännös Vertovin Kino-Pravda (”elokuva totuus”) termistä. Dziga Vertov oli siis melkoinen suunnannäyttäjä koko totuuselokuvan synnylle ja tulevaisuudelle. Tyyliuunta sai alkunsa Ranskassa 1950-luvulla ja se eli kulta-aikaansa 1960-luvulla.

Tämän totuuselokuvan tulemisen mahdollisti uudenlainen kuvauskalusto. Toisen maailmansodan aikana kamerat olivat kehittyneet pienemmiksi ja helposti mukana kannettaviksi. Näin ollen kamerat olivat myös huomaamattomia. Kamerat olivat lisäksi hiljaisia, eli ääntä pystyttiin tallentamaan synkronoidusti kameran ollessa käynnissä. (Wikipedia, cinéma vérité.) Dokumenttielokuvan ongelmana oli ennen 1900-luvun puoltaväliä kaluston raskasliikkeisyys. Suuret kuvausryhmät keräsivät aina tarpeetonta huomiota eikä kameran jalustapakko mahdollistanut tilanteiden mukana kulkemista. Uusi kuvaus- ja varsinkin äänitystekniikka muutti tilanteen totaalaisesti: yksi ihminen saattoi käyttää

kameraa ja nauhuria yksin huomiota herättämättä ja päästä näin mukaan tilanteisiin, joihin ei aikaisemmin ollut pääsyä. (Kangas 2003.)

Yksi syy, miksi cinéma vérité nousi, oli se, että monet olivat kyllästyneitä ns. luennoiviin dokumenttielokuviin, joissa ”jumalan ääni” kertoi, miten asiat ovat. Näissä elokuvissa ei juuri annettu tilaa katsojan omalle tulkinnalle.

Kun cinéma véritéstä puhutaan suppeammassa merkityksessä dokumenttielokuvan tekotapana, siihen sisältyy tietynlaisia ”teesejä”, jonka mukaan tyyliuunnan edustajat toteuttavat dokumenttielokuvansa. Vaikka varsinaisia dogma-suuntauksen tyyllisiä sääntöjä ei olekaan, cinéma véritén tekijät pyrkivät tietyillä tekotavoilla ennen kaikkea todellisuuden näyttämiseen.

Ranskalaiset Jean Rouchin johdolla olivat todenneet, että on turha teeskennellä, etteivätkö dokumentintekijät vaikuttaisi elokuvan muotoutumiseen jo kohdatessaan kuvattavia ihmisiä, ja tämän takia he päättivät astua rohkeasti kameran eteen. Cinéma vérité -tyyliuunnan tekijät toimivat siis pitkälti samoilla periaatteilla kuin 1920-luvun Dziga Vertov, joka elokuvassaan *Mies ja elokuvakamera* näytti kuvassa kuvaajaveljeään Mikhail Kaufmania. Vertovin periaate oli, että katsojan on tiedettävä katsoessaan elokuvaa, että elokuvan taustalla on tekoprosessi. Tekoprosessi täytyy avoimesti näyttää, jotta katsoja ei oleta kuvassa tapahtuneiden asioiden olevan absoluuttista totuutta. Cinéma véritén edustajat uskoivat, että tekijän läsnäolo ja valinnat vaikuttavat elokuvaan, eikä objektiivisuutta pystytäkään saavuttamaan siten, että tekijöiden läsnäolo kiellettäisiin. Tyyli-lajissa uskottiin vakaasti siihen, että dokumentaristin velvollisuus on tehdä katsojalle selväksi, ettei dokumenttielokuva ole syntynyt itsestään, vaan sen takana on aina henkilö. (Nichols 2001, 115–116.)

Dokumentintekijät pystyivät nyt vangitsemaan tapahtumia ”niin kuin ne todella olivat”, he pystyivät kuvaamaan ihmisiä ja tilanteita sellaisinaan kuvausryhmän näennäisesti sekaantuessa niihin vain vähän tai ei ollenkaan. Todellisuuden saavuttaminen oli siis cinéma véritén tekijöiden lähtökohta. Tämän lähtökohdan saavuttamiseksi tyyliuunnan edustajat noudattivat ns. sääntöjä, joiden pohjalta dokumenttielokuva toteutettaisiin. Pannaan julistettiin tapahtumien näytelmälliset rekonstruktiot, lavastukset, jumalalliset kertojajäät, käsikirjoitukset ja ohjaustoimet (Kangas 2003).



Cinéma véritén tekijöille oli tärkeää kevyen kameran antama mahdollisuus spontaanien tilanteiden kuvaamiseen. Tekijöiden ei tarvinnut enää rakentaa ympäröivää maailmaa studion seinien sisään, vaan nyt he pystyivät menemään kameroineen tallentamaan sitä, mitä todellisessa maailmassa tapahtui.

Tyyllilajin puhtasoppisimmat edustajat ryhtyivät kuvaamaan tietäen ennalta mahdollisimman vähän aiheestaan, jotteivät antaisi ennakkokäsitysten vaikuttaa elokuvan sisältöön. (Webster 1996.) Tekijät eivät siis halunneet tietää aiheistaan liikaa, jotta he eivät muodostaisi liian subjektiivisia mielipiteitä aiheidensa suhteen. Tekijät halusivat tällä tavoin säilyttää objektiivisen katsontatavan loppuun asti.

Cinéma véritéssä elokuvan todellisuus löytyi vuorovaikutuksesta, jota ei olisi ollut olemassa, jos kamera ei olisi ollut paikalla. Tässä dokumenttielokuvan tyyliässä näemme katsojina sen mitä tapahtuu kun kamera on paikan päällä, emmekä sen, minkä näkisimme jos itse olisimme paikalla. (Nichols 2001, 117–118.)

Ranskasta lähtöisin olevaa cinéma véritéa (totuuselokuva) käytetään suppean tekotavan lisäksi myös yleiskäsitteenä kaikille ns. totuuselokuvan tyyleille. Yksi cinéma véritén yleiskäsitteen alle luokiteltava tyyliuunta on 1950-luvulla Yhdysvalloissa alkunsa saanut direct cinema (suora elokuva).

Direct cineman juuret ulottuvat aikaan, jolloin kevyet kamerat ja liikuteltavat, synkronisoidun äänen tallentamisen mahdollistavat laitteet tulivat käyttöön. Tämä tekninen murros tapahtui 1950-luvulla. Tyyliuunta sai alkunsa, kun Yhdysvalloissa direct cineman isänä pidetty Robert Drew perusti yhtiön nimeltä Drew Associates yhdessä Richard Leacockin, D.A. Pennebakerin, Terence Macartney-Filgaten sekä Albert ja David Mayslesin kanssa. Vuonna 1960 tämä joukko toteutti kolme elokuvaa: *Yanqui, No!* (1960), *Eddie* (1961) sekä *Esivaalit (Primary, 1960)*. Näistä erityisesti *Esivaalit* sai suurta suosiota. Elokuva kertoo John F. Kennedyn ja kilpailijan Huber H. Humphreyn kilpailusta pienen Wisconsin osavaltion äänestäjien äänistä vuoden 1960 presidentin vaalin esikierroksella. Elokuva kutsutaan direct cinema -tyyliuunnan merkkipaalu elokuvaksi (Wikipedia, direct cinema).

Direct cinema -tyyliuunnan tekijät olivat ennen kaikkea havainnoitsijoita. Kevyt kalusto antoi heille mahdollisuuden kuunnella ja katsella maailmaa. Tästä innostuneina teki-

jät usein kuvasivat sellaisissa paikoissa, joita oli aiemmin pidetty salassa. (Barnouw 1983, 231.) Direct cinema -tyylin mukaisissa dokumenttielokuvissa käsiteltiin paljon erityisesti politiikkaa, instituutioita, rotukysymyksiä sekä kansalaisoikeuksia.

Ranskalainen tyylistä *cinéma vérité* sekoitetaan usein amerikkalaiseen direct cinemaan. Todellisuudessa nämä kaksi tapaa tehdä dokumenttielokuvaa poikkeavat toisistaan monellakin tavalla. Ainoa asia, mikä niitä yhdistää on sama pyrkimys näyttää dokumenttielokuvassa mahdollisimman pitkälle todellisuutta. Lisäksi molemmat tyyli-suunnat ovat saaneet alkunsa kamerakaluston keventymisestä. Muuten he poikkeavatkin toisistaan lähes täysin. Suurin ero näissä tyyli-suunnissa on se, että *cinéma vérité* -tekijät pyrkivät osallistumaan toimintaan kun taas direct cinemassa pyritään olla vaikuttamatta millään tavalla tapahtumien kulkuun. Voisi siis sanoa, että *cinéma vérité* -tekijä on osallistuja ja direct cineman tekijä taas on sivustaseuraaja.

Barnouw'n (1983, 231) mukaan direct cinema on vastakohta *cinéma vérité*lle. Direct cinema yrittää enemmän kuin mikään muu dokumenttielokuvan muoto piilottaa tekoprosessin taka-alalle. Direct cinemassa tekijä yrittää siis säilyttää absoluuttisen objektiivisuuden ja olla ikään kuin kärpäsenä katossa. Eron *cinéma vérité* ja direct cineman välillä voisi muotoilla myös näin: *Cinéma vérité* katsoja näkee jotain sellaista, jota hän ei olisi nähnyt jos kamera ei olisi ollut paikalla. Direct cinemassa katsoja taas näkee sen, minkä hän olisi nähnyt siitä huolimatta olisiko kamera ollut paikalla vai ei.

Direct cinema -tyyli-suunnan noudattajat uskoivat, että todellisuus saavutetaan niin, että kuvataan tapahtumia sellaisenaan, eikä yritetä manipuloida todellisuutta pyytämällä ihmisiä tekemään asioita tai näyttämällä kuvassa esimerkiksi äänittäjiä. Tekijät pyrkivät siis olemaan mahdollisimman näkymättömiä. *Cinéma vérité* -tyyli-suunnan edustajat puolestaan uskoivat, että todellisuus saavutetaan vain keinotekoisin menetelmin. He uskoivat, että kameran läsnäolo toisi esiin ns. piilotettuja, pinnan alla olevia totuuksia. (Barnouw 1983, 254–255.)

Direct cinema oli aikansa vastaelokuvaa suhteessa sekä dokumentaariseen lajityyppiin että Hollywood-kerronnan perinteeseen. Katsojat olivat tottuneet selityksiin, tiedolliseen tai emotionaaliseen johdatteluun; tapahtumien suora havainnointi ilman selittävää kertojaa oli 60-luvun katsojalle elokuvallisena tyylinä vallankumouksellinen. Todelli-

suustelevisiön aikakaudella suora tallentaminen ei sen sijaan itsessään tyylinä enää havahduta. (Helke 2001b, 24.)

Direct cinemalla on paljon ominaisia tunnuspiirteitä. Kaikilla näillä valinnoilla pyritään kuvaamaan ennen kaikkea todellisuutta. Käsittelen direct cineman estetiikkaa tarkemmin luvussa 4.3.

## 4.2 Direct cineman ohjaajia

Käsittelen tässä luvussa muutamia direct cinema -tyylisuunnan merkittävien ohjaajien näkemyksiä direct cinemasta, dokumenttielokuvan totuudellisuudesta sekä heidän tekemiään valintoja elokuvaprosesseissa. Käsittelen Robert Drew'ta, Albert Mayslesia, sekä Frederick Wisemania. Keskityn juuri näihin ohjaajiin siitä syystä, että heitä pidetään direct cinema -tyylisuunnan kuuluisimpina ohjaajina. Toki muitakin ohjaajia löytyy, mutta näitä ohjaajia pidetään usein merkittävimpinä. Aloitan Drew'lla, jonka kautta esittelen direct cineman lähtökohtia yleisesti. Toiseksi käsittelen Albert Mayslesia, joka noudattaa hyvin tiukasti direct cineman periaatteita. Viimeiseksi käsittelen Frederick Wisemania, joka tulkitsee direct cineman periaatteita löyhästi.

### 4.2.1 Robert Drew: direct cineman pioneeri

Käsittelen ensimmäisenä direct cineman isänä tunnettua Robert Drew'ta. Hänestä tuli lajityypin arvostettu pioneeri dokumenteillaan presidentti John F. Kennedystä. Drew'n tuotanto sisältää muun muassa kolme presidentti Kennedystä kertovaa elokuvaa vaalikampanjasta hautajaisiin: *Esivaalit* (*Primary* 1960), *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1964) ja *Marraskuun kasvot* (*Faces of November* 1964). *Esivaalit* on Robert Drew'n, D.A. Pennebakerin ja Richard Leacockin yhdessä toteuttama elokuva. Elokuvassa käytettiin uutta ja kevyttä kuvauskalustoa ja se mahdollisti kuvausryhmän pääsyn kuvaamaan spontaanisti ja nopeasti päähenkilöitään. Näitä dokumentteja on pidetty elokuvajournalismin ja direct cineman merkkipaaluina. Drew oli ensimmäisiä dokumenttielokuvaohjaajia, joka käytti uusia, kevyitä kameroita ja äänityslaitteita ja tasoitti siten tietä hänen jälkeensä tulleille dokumenttielokuvien tekijöille.

Amerikkalainen Drew ei käytä kertojääntä elokuvissaan, vaan haluaa antaa katsojille mahdollisuuden muodostaa omat mielipiteensä elokuvasta. Hän seuraa kuvattaviaan herkeämättä kuukausia, jopa vuosia, aamusta iltaan. Kamera on päällä, mutta Drew ei kysele tai selosta. ”En ohjaa kohteitani tai valaise ja lavasta kuvaustilanteita. Olen toimittaja, en taiteilija. Edesautan vain ihmisiä näkemään todellisen elämän draaman. Sen kummempaa tarinaa ei tarvita”, Drew toteaa. (Mayow 2006.)

Vaikka Drew lukeutuu Wisemanin tavoin direct cineman tekijöihin, hän haluaa muistuttaa, että dokumenttielokuvassa ei voida olla koskaan täysin objektiivisia: ”Vältän käyttämästä sanaa ’objektiivinen’, koska hyvät elokuvat on tehty subjektiivisesti. Jos tekijä näkee aiheensa pelkästään objektiivisesti, elokuva ei voi toimia. Tekijän täytyy näyttää katsojalle elokuvassa asiat omasta näkökulmastaan.” (Lewis 2001.)

Drew on sitä mieltä, ettei subjektiivisuutta voi elokuvan editointivaiheessa välttää, vaan elokuvaa kootessa on valittava ja jätettävä pois suunnattomia määriä materiaaleja. ”Editointi on elokuvanteon raskain ja intensiivisin osa. Yritän alkuun päästyäni antaa valmiin osion johtaa seuraavaan mahdollisimman luontaisesti. Lopulta elokuva löytää muotonsa, Drew kertoo. – Leikkaamiseen kuuluukin ehkä hiukan taidetta, koska sitä on niin vaikea tehdä hyvin.” (Mayow 2006.)

Vaikka Drew ottaa avoimesti kantaa siihen, ettei dokumenttielokuva ole koskaan täysin objektiivista hän sanoo samaan hengenvetoon, ettei manipulointi ole tässä elokuvan lajissa suotavaa: ”Yleisö huomaa kuitenkin väistämättä, jos totuutta yritetään manipuloida, eikä niin synny hyvää dokumenttia.” (Mayow 2006). Drew tarkoittaa manipuloinnilla muun muassa henkilöiden ohjaamista kuvaustilanteissa. Hänen mukaan ohjaamalla ei voi saavuttaa totuutta eikä hyvää elokuvaa. Drew kertoo ohjaamisesta henkilökohtaisen esimerkin: ”Olin kuvaamassa ihmistä eräässä oviaukossa, mutta valo osui niin, ettei ihminen seissyt valossa. Hän sanoi tärkeitä asioita, mutta en voinut pyytää häntä siirtymään valoon, koska silloin olisin ohjannut häntä liikaa. Ja kun ohjaa kerran, on ohjattava aina. Ihmiset alkavat väistämättä odottamaan sinulta ohjeita siihen, mitä heidän pitäisi seuraavaksi tehdä.” (Lewis 2001.)

#### 4.2.2 Albert Maysles: direct cineman puritaani

Puritaanisimmin direct cineman ”oppeihin” suhtautuvalla Albert Mayslesilla (s.1926). Hän on tehnyt yli 20 dokumenttielokuvaa viimeisen 45 vuoden aikana ensin yhdessä veljensä David Mayslesin (s.1931) kanssa ja veljensä kuoltua vuonna 1987 Albert Maysles jatkoi elokuvien tekoa yksin.

Ehkä kuuluisin Mayslesin veljesten elokuva on vuonna 1968 valmistunut *Kauppamatkustaja* (*Salesman*). Elokuva kutsutaan yhdeksi direct cineman merkkiteokseksi. Veljekset päättivät tehdä elokuvan kauppiasta, jotka kiertävät ovelta ovelle myymässä raamattuja tavallisille amerikkalaisille ihmisille. Elokuvan kuvauksissa veljekset seurasivat neljää raamattukauppiasta kiertämässä erilaisten ihmisten kodeissa. He halusivat nimenomaan tehdä elokuvansa direct cineman tyylin mukaisesti, eli elokuvassa Mayslesit eivät käyttäneet valaisua, haastatteluja, lavastusta, musiikkia tai voice-over-kerrontaa. Tärkeintä oli vain seurata päähenkilöitä sinne, minne he menivät. *Kauppamatkustajasta* (*Salesman*) tuli tiivis kuvaus amerikkalaisesta, tavallisesta elämästä. (Barnouw 1983, 241.)

Maysles-veljesten toinen kuuluisa dokumenttielokuva on *Gimme Shelter* (1970). Elokuvaa kertoo Mick Jaggerin ja Rolling Stonesin kiertueesta, jonka aikana Altamontin konsertissa Kaliforniassa helvetin enkelit pahoinpitelivät katsomossa kuoliaaksi erään mustan miehen. Tämä tapahtuma myös näytettiin elokuvassa. Tällaisilla tapahtumilla on ikään kuin oma, vääjäämätön liikeratansa, kuvausryhmän on helpompi tarkkailla ja kameroniineen havainnoida huomaamatta tilanteiden kehittymistä. (Helke 2001a, 14). Direct cineman ohjaajien puuttumattomuus tilanteisiin on aiheuttanut paljon kritiikkiä tyyli-suunnan eettisyydestä. Käsittelen direct cineman eettisiä ongelmia luvussa 4.4.

Kuten mainitsin aiemmin tässä luvussa, Albert Maysles on yksi direct cineman oppeihin puritaanisimmin suhtautuvia ohjaajia. Hänelle kaikkein tärkeintä dokumenttielokuvassa on todellisuuden näyttäminen, eikä hän siksi ole valmis tekemään mitään sellaista tekoa, joka vääristäisi dokumenttielokuvan todellisuutta. Maysles on kertonut seuraavaa direct cineman ihanteista dokumenttielokuvassa: ”En näe mitään mieltä siinä, miksi dramatisoida todellisuutta niin, ettei se ole enää totta. Tyyli on elokuviissani toissijainen asia. Elokuvani näyttävät hyvin luonnollisilta. Työni ei ole kokeellista, eikä siinä ole mitään

tyylillistä kukoistusta. En käytä juuri koskaan valaistusta; minulle paras valaistus on vallitseva valaistus, koska se on todellinen. Käyttämällä fiktiivisen elokuvan kuvausmenetelmiä etäännyt siitä mikä on todellista. Alivalotan mieluummin kuin käytän keinotekoisia valaistusta.” (Helke 2001b, 21). Kaikki Mayslesin käyttämät keinot pyrkivät siis omalla tavallaan tuomaan esiin todellisen tilanteen. Hän suhtautuu tiukasti näihin ”sääntöihin”, jotta hän saavuttaisi niin paljon todellisuutta kuin mahdollista.

Todellisuuden lisäämiseksi Mayslesin veljekset eivät koskaan pyytäneet kuvaamiaan henkilöitä tekemään asioita uudelleen vain kameran takia. Heidän täytyi siis pystyä tallentamaan tapahtumat juuri sillä hetkellä kun ne tapahtuivat. Albert Maysles kertoo omasta tyylistään tehdä dokumenttielokuvia seuraavasti: ”Käyttämäni tyyli on hyvin yksinkertainen. Olen enemmänkin valokuvaaja kuin elokuvaaja. Hyvän dokumenttielokuvien kuvaajan täytyy olla jatkuvasti altis todellisuudelle ja taitava kaiken aikaa. Hänen täytyy jatkuvasti tarkkailla ympäristöään ja kuunnella hyvin tarkkaan, jotta hänen ei tarvitse pyytää kuvattavia tekemään mitään asioita uudelleen. Minun ei koskaan tarvitse sanoa, että se oli todella hienoa, voisitko tehdä sen nyt uudelleen kameralle.” (Lewis 2000.)

Albert Maysles, yksi direct cineman perustajista uskoo, että vain sillä, että dokumentaristi havainnoi tapahtumia sivustakatsojana, voidaan saavuttaa todellisuus dokumenttielokuvassa. Hän kritisoi vahvasti niitä dokumentaristeja, jotka dramatisoivat todellisia tapahtumia lisäämällä elokuviinsa esimerkiksi tunnelmaa luovaa musiikkia tai käyttämällä dokumenttielokuvassa fiktioelokuvan keinoja. Maysles ottaa vahvasti kantaa yleistyneeseen faktan ja fiktion sekoittamiseen dokumenttielokuvassa: ”Jos sekoitat faktaa ja fiktiota, olet sen yleisölle velkaa, että kerrot, että tämä ei ole enää dokumenttielokuva. Dokumenttielokuvassa täytyy olla tosiasioita, eikä mitään ”hokuspokkusta”, jossa todellisuus ja fiktio sekoitetaan.” (Lewis 2000.)

Fiktioelementtien käyttö dokumenttielokuvassa on yksi niistä aiheista, joista käydään todella paljon kädenvääntöä dokumenttielokuvien tekijöiden kesken. Toiset ovat Mayslesin tavoin sitä mieltä, että dokumenttielokuva saa sisältää ainoastaan todellisia asioita, toiset taas suovat fiktioelementtien käytön dokumenttielokuvassa. Nykyään moni dokumenttielokuva sisältääkin paljon fiktiivisiä elementtejä, eikä suurin osa suhtaudu tähän Mayslesin tavoin niin absoluuttisesti. Maysles on kuitenkin varma siitä, ettei subjektiivisuudella ole mitään sijaa dokumenttielokuviissa. Hän vastustaa jyrkästi esimer-

kiksi dokumentaristi Michael Mooren (esim. *Bowling for Columbine* ja *Fahrenheit 9/11*) käyttämää subjektiivisen minän tuomista dokumenttielokuvaan. Mayslesille jopa direct cinema -tyylisuunnan edustajaksi lukeutuva Frederick Wiseman laittaa elokuvaan sa aivan liikaa omaa itseään. (Lewis 2000.)

#### 4.2.3 Frederick Wiseman ja ”todellisuus-fiktio”

Luokittelen dokumentaristi Frederick Wisemanin (s.1930) direct cinema -tyylisuunnan edustajaksi, vaikka hän ei itse halua luokitella itseään mihinkään tiettyyn ryhmään. Wisemanin käyttämät keinot dokumenttielokuvassa ovat kuitenkin direct cinema -oppien mukaisia. Hän ei esimerkiksi käytä elokuvissaan lainkaan kuvan ulkopuolista musiikkia tai tee haastatteluja. Hänelle, samoin kuin Mayslesille, todellisuuden näyttäminen on dokumenttielokuvassa olennaista. Hän tosin itse kutsuu käyttämäänsä tyylisuuntaa nimellä ”todellisuus-fiktio” (reality fiction).

Wiseman tunnetaan parhaiten ensimmäisestä elokuvastaan *Siilipäiden revyy* (*Titicut Follies*, 1967). Vankimielisairaalassa kuvattu elokuva kertoo siitä, miten laitostuminen voi vaikuttaa ihmiseen. Elokuvassa näemme, kuinka vartijat nöyryyttävät vankeja niin, että vangit joutuvat kulkemaan alasti ja heitä ruokitaan nenän kautta laitettavan letkun avulla. *Siilipäiden revyy* on äärimmäisen koskettava ja samalla jopa epämiellyttävän todellinen. Elokuvaa katsoessaan tuntuu, ettei mitään olennaista ole jätetty näyttämättä. Mitään ei piilotella, eikä mitään dramatisoida. Vaikka elokuva saikin aikaan julkista keskustelua julkisten mielisairaaloiden olojen parantamisesta, kiellettiin elokuvan näyttäminen Massachusettsin osavaltiossa ja Wisemania syytettiin vankien yksityisyyden häirinnästä. Wiseman on sittemmin puolustellut elokuvaa oikeudella valvoa julkista rahoitusta nauttivien instituutioiden toimintaa. (Wikipedia, Frederick Wiseman.) Tämä periaate jatkui Wisemanin muissakin dokumenttielokuvissa. Hän oli sitä mieltä, että niin kauan kun kyseessä on valtion ylläpitämä laitos, sitä täytyy valvoa. Ja mitään ei jätetä paljastamatta.

Useissa Wisemanin töissä teemana on ihmisten jatkuva taistelu byrokratian kiemuroita vastaan. Samalla kun Wisemanin elokuvat kuvaavat tiettyjä instituutioita, ne paljastavat myös paljon amerikkalaisesta yhteiskunnasta. Elokuvissa näemme yhteiskunnan kärsijät ja niiden aseman. Voisi siis sanoa, että Wiseman ottaa elokuvissaan hyvinkin vahvan poliittisen kannan yhteiskuntaan.

Wiseman ei suostunut käyttämään dokumenttielokuvissaan musiikkia, juontoa tai haastatteluja. Hänelle tärkeää oli se, ettei mitään asioita alleviivata tai selitetä. Hän halusi, että katsoja saa tehdä itse johtopäätöksensä aiheesta. Wiseman totesi DocPoint-festivaalien keskustelutilaisuudessa seuraavasti: ”Yritän olla alleviivaamatta omia ajatuksiani. Nykyään tuntuu, että dokumentaristit tekevät elokuvansa ikään kuin katsojat olisivat tyhmiä.” (Wiseman, DocPoint-keskustelutilaisuus, 2006). Wisemanin pyrkimyksenä on siis ennen kaikkea näyttää tapahtuma katsojille, ei selittää sitä. Tästä syystä hän ei halunnut käyttää dokumenttielokuvissaan musiikkia. ”Käytän musiikkia ainoastaan silloin, kun se on ollut osa kohtausta. En pidä siitä miten musiikki alleviivaa liikaa esimerkiksi kärsimystä tai kauneutta”, Wiseman kertoo. (Wiseman, DocPoint-Masterclass, 2006.)

Wiseman ei myöskään halunnut puuttua kameran edessä oleviin tilanteisiin. ”En koskaan puutu tilanteisiin. En koskaan provosoi henkilöitä kysymällä heiltä kysymyksiä. Näytän elokuvissani ne tapahtumat, jotka olisivat tapahtuneet, vaikka en olisi ollut paikalla”, Wiseman kuvailee. (Wiseman, DocPoint-Masterclass, 2006.)

Yksi Wisemanin ”sääntö” on, että hän ei koskaan pyydä kuvattaviltaan muuta kuin kuvausluvan. Tämän jälkeen hän jättää heidät rauhaan, eikä pyydä heitä tekemään mitään sellaista, mitä he eivät normaalisti tekisi. Wisemanin elokuvissa kuvattavat ovat yllättävän luontevia siitä huolimatta, että kamera kuvaa heidän jokaista liikettään. Wisemanin mukaan tämä johtuu siitä, etteivät useimmat ihmiset yksinkertaisesti osaa käyttäytyä muuten kuin sillä tavalla, miten he normaalisti käyttäytyvät. Wisemanin mukaan ihmiset tottuvat kameran läsnäoloon kolmessa sekunnissa. (Wiseman, DocPoint-Masterclass, 2006.) Se, missä ajassa ihmiset tottuvat kameraan on kuitenkin tapauskohtaista. Esimerkiksi Suomessa kameroiden läsnäolo jokapäiväisessä elämässä ei ole yhtä normaalia kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa.

Sellaisessa elokuvassa kuin *Siilipäiden revyy* Wisemanin ei tarvinnut puuttua tilanteisiin, koska ne olivat olemassa ilmanakin sitä. Elokuva tehdessään Wisemanin ei tarvinnut pyytää vartijoita tai vankeja tekemään mitään, sillä ne tapahtuivat siitä huolimatta, oliko hän paikalla vai ei. Vaikka Wiseman ei haluakaan antaa elokuvissaan valmiita vastauksia, on *Siilipäiden revyy* häneltä selkeä kannanotto vankimielisairaalan oloista. Elokuva ei voi katsoa järkyttymättä, ja tähän Wiseman on varmasti pyrkinyt. Eloku-



vassa ei tarvittu alleviivausta tai musiikkia luomaan järkyttävää ja surullista ilmapiiriä, vaan pelkät kuvat riittivät aiheuttamaan nämä tunteet. Alleviivaavat elementit olisivatkin voineet kääntyä helposti itseään vastaan kyseisessä elokuvassa. Vaikka Wiseman ei haluakaan selittää asioita katsojalle, hän myöntää, että hänellä on elokuvia tehdessään selvä agenda: ”Minulla on sosiaalinen agenda siinä mielessä, että mielestäni ihmisillä on oikeus tietää, mitä maailmassa tapahtuu.” (Wiseman, DocPoint-keskustelutilaisuus, 2006).

Wiseman on tunnettu siitä, että hän kuvaa elokuviaan varten suuren määrän materiaalia, jopa 80 tuntia yhtä elokuvaa varten. Tähän on syynä se, että hän ikään kuin tutkii aiheitaan samalla kun hän kuvaa. Wiseman ei juuri tee taustatutkimusta, vaan haluaa tutustua aiheeseen vasta kuvausten ollessa käynnissä. Hän ei etukäteen tiedä elokuvansa ideaa, rakennetta tai edes tarkkaa teemaa, vaan ne hahmottuvat vasta leikkausvaiheessa. (Wiseman, DocPoint-Masterclass, 2006.)

Vaikka Wiseman luetaan ”totuuselokuvien”, eli direct cinema -tyylisuunnan tekijäksi, hän myöntää avoimesti, että jokaisessa elokuvassa käytetään manipulointia. ”Totta kai elokuvassa käytetään tietoista manipulaatiota, kaikki mikä liittyy elokuvaan on manipulaatiota”, Wiseman kertoo. (Wiseman, DocPoint-keskustelutilaisuus, 2006.)

Kuten aiemmin totesin, Wiseman kutsuu omia elokuviaan ”todellisuus-fiktioksi”. Hän onkin pyrkinyt pois direct cinema -leimastaan ja ottanut vahvasti kantaa dokumenttielokuvien subjektiivisuuteen: ”Elokuvani ovat täysin subjektiivisia. Koko objektiisubjekti argumentti on minun näkökulmastani ainakin elokuvan osalta roskaa. Elokuvat ovat minun reaktioni tiettyyn kokemukseen. Se ei tarkoita sitä, ettei elokuvassa olisi näkökulmaa. Mutta se on näkökulma, joka mahdollistaa sinulle - toivottavasti, kehottaa sinua - ajattelemaan, miettimään mistä näkemässäsi oikein on kysymys. En tiedä kuinka tehdä objektiivista elokuvaa. Minusta elokuvani ovat rehtiä heijastusta niiden tekemisen kokemuksesta. Subjektiivinen näkemykseni on, että ne ovat rehtejä elokuvia.” (Bacon 2001, 38.)

Siitä huolimatta, että Wiseman myöntää, että dokumenttielokuva on subjektiivinen tuotos, hän haluaa kaikin tavoin välttää todellisuuden vääristelyä elokuvissaan. Hän ei siis väitä dokumenttielokuvan kuvaavan absoluuttista totuutta, mutta ei ole halukas kuiten-

kaan käyttämään fiktiivisiä keinoja elokuvissaan. ”Todellisuus on mielenkiintoisempaa”, Wiseman toteaa. (Wiseman, DocPoint-keskustelutilaisuus, 2006.)

Kaikilta edellämainituilta ohjaajilta, Robert Drew’lta, Albert Mayslesilta sekä Frederick Wisemanilta löytyy yhteisiä piirteitä. Vaikka heidän välillään ei ole sataprosenttista yksimielisyyttä direct cineman ”säännöistä”, voidaan heidän ajatuksistaan koota yleiset periaatteet, joita direct cinema noudattaa.

#### 4.3 Direct cineman estetiikka

Esittelen tässä luvussa direct cineman yleisiä periaatteita ja ”sääntöjä” niin kuin olen ne itse ymmärtänyt. Vaikka tyyliuunnassa ei ole tiukkoja sääntöjä, siinä on kuitenkin löydettävissä joitakin periaatteita. Direct cineman tekijät haluavat korostaa elokuvissaan ennen kaikkea puuttumattomuutta linssin edessä oleviin tapahtumiin. He vain laittavat kamerat päälle ja seuraavat sivusta, ikään kuin karpäsenä katossa. Tekijät haluavat kuvata sellaisia asioita, joita myös tavallinen kadunmies on kokenut. He haluavat kuvata näitä asioita niin, että tapahtumia ei yritetä elokuvan takia manipuloida. Tekijöiden pyrkimyksenä on näyttää sellainen maailma, joka on sellaisenaan olemassa, vaikka kamera ei olisi paikalla. Kameraa pidetään siis ikään kuin objektiivisena silmänä, jonka läsnäolo yritetään mahdollisimman pitkälle häivyttää ja piilottaa. Tämän kaiken takana on direct cineman tekijöiden pyrkimys näyttää totuudenmukaisuutta ja autenttisuutta.

Saavuttaakseen tämän halutun todellisuuden direct cineman tekijöillä on tekemisen ”sääntöjä”, joiden tarkoituksena on lisätä dokumenttielokuvan totuusefektiä. Tyyliuunnasta julistaa muun muassa valaisun, käsikirjoituksen, kompositioiden suunnittelun, kertojaäänen käytön, lavastamisen, sekä äärimmäisissä tapauksissa myös haastattelun käytön pannaan. Tyyli kieltää myös äänen käsittelyn, joten musiikki ja ääniefektien käyttö on myös kiellettyä. Vaikka varsinaisia sääntöjä ei direct cinemassa esimerkiksi dogman tavoin ole, monet sen suuntauksen edustajat haluavat noudattaa edellä mainittuja ohjeita, jotta tavoite todellisuudesta saavutettaisiin.

Kaikenlainen ennakkosuunnittelu on tyyliuunnan edustajien mukaan kiellettyä, koska halutaan säilyttää objektiivinen näkemys kuvattavasta aiheesta. Tyyliuunnan edustajat uskovat, että jos he paneutuisivat etukäteen kuvattavaan aiheeseen liikaa, se vaikuttaisi liikaa heidän käsityksiinsä aiheesta ja näin ollen tekijä ei olisi enää täysin objektiivinen.

Tyylisuunta kieltää lisäksi kaikenlaisen lavastamisen ja myös henkilöiden ohjaamisen. Näin ollen kaikki kuvaukset tehtiin hyvinkin spontaanisti. Tekijät pyrkivät pääsemään kevyellä kalustolla keskelle tapahtumien virtaa, mutta niin, että he vain tarkkailevat tapahtumia sivusta, eivätkä osallistu millään tavalla tapahtumien kulkuun. Tällä kaikella tekijät pyrkivät siihen, että katsojat saisivat ajatella itse ja luoda itse merkityksiä ilman, että tekijät yrittäisivät ohjailla prosessia. (Nichols 2001, 109–110.) Tekijät halusivat siis luottaa kuvaan ja tapahtumien havainnointiin ilman merkityksiä antavaa kommentaaria tai tekstejä.

Direct cineman tekijät suhtautuivat musiikin käyttöön niin, että se vääristää todellisuutta liikaa. Kuvitellaan kohtaus, jossa mies istuu baarin kulmapöydässä yksin. Ohjaaja päättää laittaa kohtauksen taustalle dramaattista ja surullista viulumusiikkia. Musiikki lisäisi kohtauksen tunnetta merkittävästi ja baarin mies näyttäytyisi meille katsojina kenties paljon surullisemmalta kuin jos musiikkia ei olisi käytetty lainkaan. Ohjaaja voi siis musiikilla vaikuttaa olennaisella tavalla siihen, miten me katsojina näemme kohtauksen. Juuri tästä syystä direct cineman tekijät eivät halunneet käyttää musiikkia elokuvissaan. He halusivat uskoa todellisuuden voimaan, eivätkä halunneet tuoda kohtaukseen mitään sellaista elementtiä, mitä siellä ei kuvaushetkellä ollut.

Tyylilajissa kuvattavia ei myöskään pyydetä tekemään mitään uudestaan kameralle, eli tilanteet ovat direct cineman tyylisuunnassa saatava tallennettua juuri silloin kun ne todella tapahtuu ja tämä vaatii ohjaajalta melkoista havainnointi- ja reagointikykyä.

Koska tapahtumien ”luonnollisen” kulun pysäyttäminen valaisun, kompositioiden suunnittelun ja kuvakulmien harkinnan vuoksi oli lähes kiellettyä, holtittomasti heiluvasta käsivarakuvasta, verkkaisesti kehittyvistä tilanteista ja tuhruisesta rakeisuudesta tuli vuosikymmeniksi keskeisiä dokumentaarisen tyylin tunnuspiirteitä. (Helke 2001b, 20.)

Puristisimmat suuntauksen edustajat, kuten direct cinema -klassikon *Kauppamatkustajan* (*Salesman* 1969) toteuttaneet Mayslesin veljekset, kieltäytyivät jopa leikkaamasta materiaaliaan väittäen sen vääristävän todellisuudesta annettua objektiivista kuvaa. (Maijala 2000.)

Tyylisuunta edellytti, että elokuvantekijöiden tuli ennen kuvauksia tietää aiheestaan mahdollisimman vähän, jotta he säilyisivät avoimina ja objektiivisina kaikelle kameran

edessä tapahtuvalle. Tekijöillä oli runsaasti filmiä, runsaasti leikkausaikaa ja erittäin ymmärtäväinen tuottaja. (Webster 1996, 155.) Nykyään tällaisen tyylin käyttäminen sen puhtaimmassa muodossa olisikin hankalaa juuri sen vuoksi, että tuotantoaikataulut ovat kiristyneet niin selvästi. Jos tekijä ei olisi ennen kuvauksia varma, mitä hän aikoo tallentaa ja mikä on aiheen tarina, hänen olisi varmasti hyvin vaikeaa saada miltään suunnalta rahoitusta. Useimmat tuottajat vaativat etukäteen mahdollisimman yksityiskohtaista tietoa kuvattavasta aiheesta, sillä dokumenttielokuvatuotanto on ainakin Suomessa vielä sen verran pientä, että ns. vajaita ideoita ei oikein oteta vastaan. Poikkeuksena tästä olisi tietysti se, jos direct cinema -tyylisuunnalla toteutettavaa elokuvaideaa esittäisi hyvää mainetta ja paljon kokemusta saanut dokumentaristi. Muussa tapauksessa tynkää ideaa on turha mennä esittämään, jos haluaa saada elokuvansa tuotantoon.

Havainnoivan dokumenttielokuvan perusidean mukaisesti kuvattuina olevat ihmiset jatkavat elämäänsä ikään kuin kamerat eivät olisikaan läsnä. Jos joku henkilöistä puhuisi suoraan kameralle, särkisi hän tavallaan katsonnallisen illuusion ja vahingoittaisi hahmotusta siitä, että kamera ja mikrofoni ovat neutraaleja havainnoijia. (Valkola 2002, luku 6.) Tässä nousee jälleen ero direct cineman ja cinéma véritén välillä. Kun direct cinemassa tekijä yrittää piilotella kameran ja mikrofonin läsnäoloa niin cinéma véritén tekotavassa tekijä pyrkii nimenomaan näyttämään katsojille kuvauskaluston.

Nichols (2001, 110) kiteyttää direct cineman tyylin osuvasti: ”Se, minkä näimme, oli sitä, mitä paikalla todella oli.”

Direct cinema -tyylisuunnan elokuvantekijät kuvasivat ihmisiä usein kriisin keskellä pienellä kameralla, ilman jalustaa. Tällä tavalla he uskoivat pystyvänsä tallentamaan enemmän henkilökohtaisia reaktioita. Tekijät kuvasivat hyvin suuria määriä lopullisen elokuvan kestoon nähden. Tavallisesti ohjaaja saattoi kuvata jopa 60 tuntia materiaalia lopullisen elokuvan keston ollessa vain yksi tunti. (Wikipedia, direct cinema.)

Direct cinema -elokuvat ovat usein tempoltaan hitaasti eteneviä, eikä nopeita leikkauksia juurikaan tämän tyylistä elokuvissa näe. Leikkaus pyrkii siis olemaan mahdollisimman uskollinen todellisuudelle. Siinä ei käytetä nopeutettua tai hidastettua kuvaa, eikä muitakaan erikoistehosteita. Leikkauksen tavoitteena on näyttää tapahtumat siinä järjestyksessä, kun ne todellisessa tilanteessa tapahtuvat. Materiaalin liiallinen ”peuka-

lointi” on siis kiellettyjen asioiden listalla. Lopullisen elokuvan on vastattava mahdollisimman paljon todellista tilannetta.

Direct cineman väite siitä, että kamera on neutraali sivustaseuraaja ja ettei ohjaaja vaikuta läsnäolollaan millään tavalla tapahtumien kulkuun, on herättänyt paljon kritiikkiä dokumenttielokuvapiireissä. Monet ohjaajat ja elokuvakriitikot ovat sitä mieltä, että ohjaajan ja kameran läsnäolo vaikuttavat väistämättä tapahtumiin ja ettei täydellistä objektiivisuutta pystytä koskaan saavuttamaan. Muun muassa Virtanen (mm. *Kirjoitan teille täältä maan päältä*, 2002), joka on ohjannut toistakymmentä dokumenttielokuva, on kritisoinut direct cinema seuraavasti: ”Se on tietyllä tavalla ollut jo vähän häiritsevää, koska tekijä häivyttää itsensä eikä muka ota kantaa. Kaikilla elokuvan ratkaisuilla, sillä mitä kuvataan, mitä jätetään kuvaamatta ja miten materiaali järjestellään, vaikutetaan katsojan elämykseen ja sitä kautta mielipiteisiin.”(Holma & Sandelius 2004.)

On totta, että kaikki dokumentaristin tekemät valinnat vaikuttavat elokuvan lopputulokseen, eivätkä mitkään valinnat ole täysin objektiivisia. Tosin täytyy sanoa, että jos pyrkimyksenä on saavuttaa todellisuutta niin pitkälle kuin mahdollista, tekijän puuttumattomuus on mielestäni tähän oiva keino. Kuvitellaan tilanne, jossa ohjaaja pyytää päähenkilöä kävelemään sillalla ja katsomaan haikeana merelle päin, koska hän haluaa näyttää elokuvassaan päähenkilön surullisuutta. Oletetaan myös, ettei päähenkilö koskaan normaalissa elämässään kävelisi sillalla katsellen haikeana merelle päin, vaan tekee sen pelkästään sen vuoksi, että ohjaaja näin pyytää. Eikö tällaisessa tilanteessa vaikuteta jo liikaa elokuvan totuudellisuuteen? Mielestäni edellä mainittu kohta olisi parempi ja jopa tehokkaampi, jos ohjaaja häivyttäisi direct cineman tekijöiden tavoin itsensä taka-alalle ja antaisi päähenkilön tehdä sellaisia asioita, joita hän tekisi, vaikka kameraa ei olisi.

Niin Websterin kuin Suomen elokuva-arkiston tutkijan Jari Sedergreninkin mukaan suoran elokuvan(direct cineman) toteuttajat eivät onnistuneet saavuttamaan objektiivisuutta, vaikka he siihen kovasti pyrkivät ja uskoivat. Molemmat ovat sitä mieltä, että kun kuvaustilanteeseen mennään ilman ennakkovalmisteluja niin silloin elokuvaa sanelee pikemminkin sattuma kuin objektiivisuus. Ja harva kutsuisi sattumaa objektiivisuudeksi. (Orkomies 2004, 22.)

Peter Graham puolustelee direct cinema seuraavasti: ”Tällä välineistöllä (amerikkalainen direct cinema koulukunta) voi hyvin joustavasti päästä lähelle ihmisen aisteja. Tämä avaa aivan uusia kokemuksen ulottuvuuksia; he voivat seurata kuvaamiaan ihmisiä minne vain ja kuvaajien huomaamattomuuden ansiosta (heillä ei ole tarvetta käyttää keinovaloa) nuo ihmiset pian unohtavat kameran läsnäolon ja yltävät hämmästyttävään luonnollisuuteen.” (Bacon 2001, 38.)

Katsellessamme televisiota tänä päivänä näemme viitteitä direct cineman tyylistä monessakin muodossa. Tällainen direct cineman observeiva tyyli näkyy erityisesti ihmisten kuvaamisessa kotivideoissa, vaikka ne eivät yleensä sisällä direct cineman elokuvien tavoin varsinaista tarinaa. Yhteistä näillä kahdella on kuitenkin puhdas observointi ilman käsikirjoituksia, valaisua tai haastatteluja. Digitaalisten videokameroiden yleistymisen myötä dokumentaarisessa ilmaisussa on tapahtunut eräänlainen suoran dokumentin uusi tuleminen (dv-ilmaisun synnyttämää estetiikkaa voisi kutsua direct videoksi). Halvan materiaalin ja kevyen kaluston mahdollistamissa ohjelmissa ihmisten intiimeintä arkea tai työyhteisöjä seurataan useampien osien jatkokertomuksina, jotka kuvaustyylistään muistuttavat direct cinema -estetiikkaa (Helke 2001a, 14).

#### 4.4 Direct cineman etiikka

Direct cinemalle tyypillinen puhdas observointi ja ohjaajan jättäytyminen taka-alalle on herättänyt useita eettisiä kysymyksiä, joita käsittelemme tässä luvussa. Kevyt kalusto mahdollisti tekijöille pääsyn entistä läheisempään ja henkilökohtaisempaan kosketukseen kohteidensa kanssa. Sellaisissa elokuvissa kuin *Esivaalit* (*Primary*, 1960), *Siilipäiden revyy* (*Titicut Follies*, 1967) ja *Warrendale- lasten tähden* (*Warrendale*, 1967) tekijät menivät hyvinkin intiimeille alueille. Rosenthalin mukaan (1988, 246) direct cineman ohjaajat eivät jättäneet keskustelua dokumenttielokuvan eettisyydestä huomioimatta, mutta eivät ottaneet keskustelua vakavasti. Koska dokumenttielokuvassa käytetään oikeita ihmisiä, jotka ovat haavoittuvaisia, on etiikasta kuitenkin olennaista puhua.

Kun direct cinema -tyylisuunnan dokumentaristi ainoastaan tarkkailee sivusta eikä puutu tilanteisiin millään tavalla, se nostaa esiin useitakin eettisiä ongelmia, joihin lukuisat kriitikot ja dokumentaristit ovat puuttuneet. Pääkysymys puhuttaessa erityisesti direct cineman etiikasta on se, saako ohjaaja kuvata tilanteita ilman, että hän puuttuu niihin. Onko eettisesti väärin kuvattavia kohtaan, jos dokumentaristi ei selitä heille mitä hän

tarkkaan ottaen on kuvaamassa? Mitkä ovat sellaisia tapahtumia, joissa ohjaajalla on velvollisuus puuttua tilanteisiin? Jäisikö direct cinema -tyylisuunnan tekijä edelleenkin vain seuraamaan kameroineen sivusta, vaikka kuvattaville sattuisi jotain? Direct cinema -tyylisuunnassa näitä kysymyksiä kuulee lausuttavan enemmän kuin monissa muissa tyylisuunnissa.

Eettisyydestä puhuttaessa olisi hyvä myös pohtia, miten hyvin kuvattava ymmärtää, mitä on tekeillä. Ymmärtääkö kuvattava sen, minkälaisia seurauksia hänelle voisi olla siitä, että hän on mukana dokumenttielokuvassa? Milloin dokumentaristin olisi syytä sammuttaa kamera tai jopa tuhota kuvattua materiaalia? (Rosenthal, 1988, 246.) Nämä ovat sellaisia kysymyksiä, joihin jokaisella dokumentaristilla on oma vastauksensa. Tekijät siis kokevat kysymyksen eettisyydestä hyvin eri tavoilla.

Esimerkiksi direct cinema -tyylisuunnan ohjaajaa Wisemania on kritisoitu paljon siitä, ettei hän näytä kuvattua materiaalia kuvatuille ihmisille jälkeensä. Lisäksi Wiseman ei puutu millään tavalla siihen, mitä linssin edessä tapahtuu. Voisimme ottaa esimerkiksi Wiseman dokumenttielokuvan *Siilipäiden Revvy*, jossa vankimielisairaalan vankeja kohdellaan hyvinkin huonosti. Heidät pakotetaan kulkemaan alasti ja heitä nöyryytetään monella tavalla. Tässä eettiset kysymykset nousevat vahvasti esiin. Olisiko Wisemanin pitänyt puuttua tilanteisiin ja pyytää vartijoita kohtelevaan vankeja paremmin, vai oliko oikein, että hän toimi tilanteessa vain havainnoitsijana? Onko dokumentaristilla velvollisuus puuttua tällaisiin tapahtumiin? Olisiko Wiseman puuttunut tilanteisiin, jos hän ei olisi ollut kuvaamassa dokumenttielokuvaa, vaan olisi ollut paikalla pelkkänä vierailijana? Toimiiko dokumenttielokuva siis tässä mielessä eräänlaisena tekosyynä siihen, ettei dokumentaristin tarvitse puuttua tilanteisiin, koska halutaan tallentaa mielenkiintoista materiaalia. Wiseman vastaa käyttämiinsä keinoihin seuraavasti: ”On kansalaisten oikeus tietää, mitä tässä yhteiskunnassa tapahtuu. Et voi olla samaan aikaan täysin herkkä tunteinen ihmisten kärsimysten edessä ja tehdä elokuvaa. Sinun on tehtävä valinta, kumpi on tärkeämpää; olla heidän paras ystävänsä, vai tehdä hyvää elokuvaa.” (Wiseman, DocPoint-keskustelutilaisuus 2006).

Bill Nichols kritisoi jyrkästi direct cinema -elokuvantekijän näkymättömyyttä kuvauspaikalla ja sitä, etteivät he puutu tilanteisiin millään tavalla. Nichols nostaa esiin kysymyksen siitä, milloin dokumentaristilla on velvollisuus puuttua tapahtumiin. Mitä jos jotakin sellaista tapahtuisi, joka saattaisi satuttaa tai vaarantaa kuvattavia? Pitäisikö ku-

vaajan jatkaa kuvaamista, vaikka vietnamilainen munkki, joka tiedostaa kameran läsnäolon, päättää sytyttää itsensä tuleen protestiksi Vietnamin sodalle. Pitäisikö kuvaajan tässä tilanteessa yrittää taivutella munkki luopumaan aikeistaan, vai tyytyä pelkästään seuraamaan tapahtumia sivusta? (Nichols 2001, 112.) Mikä on kuvaajan rooli tällaisissa tilanteissa, joissa ihmisen henki on vaarassa? Pitäisikö kuvaajan laittaa motiivi elokuvan tekemisestä taka-alalle ja puuttua vaaratilanteeseen, vai jatkaa kuvaamista ikään kuin mitään ei olisi tapahtunut? Voisi kuvitella, että katsojalle tällaisen kohtauksen näkeminen aiheuttaisi kiusaantuneisuutta, koska hän olisi hyvin tietoinen siitä, ettei ohjaaja ole halunnut vaikuttaa tilanteisiin, vaan on antanut kaiken tapahtua.

Candis Callison kritisoi erityisesti Wisemanin tyyliä tehdä dokumenttielokuvaa. Wiseman pyysi ihmisiltä luvat ennen kuin hän aloitti kuvaukset. Hänelle riitti pelkät suulliset luvat. Callisonin mukaan jos dokumentaristi tekee elokuvaa direct cineman metodeilla, kuvattavana oleva ihminen ei voi mitenkään ymmärtää, kuinka paljon tai vähän kamera pystyy tallentamaan ja mitä vaikutuksia elokuvalla on hänen tulevaisuudelleen. Callison kritisoi direct cineman tyylilajia myös siksi, ettei siinä anneta kuvattavalle mahdollisuutta ilmaista itseään esimerkiksi haastattelun kautta. Näin kuvattava näyttäytyy katsojille liian yksipuolisessa valossa. (Callison, 2000.)

Calvin Pryluck on puhunut paljon dokumenttielokuvan eettisyydestä. Hän on kirjoittanut aiheesta artikkelin ”*Ultimately We Are All Outsiders*”. Elokuvantekijät käyttävät Pryluckin mukaan hyväkseen ihmisten elämää saadakseen elokuvan tehtyä. Useimmiten tämän ”hyväksikäytön” taustalla on oikeanlaiset motiivit, mutta usein se tuo kuvattavan elämään aavistamattomia seurauksia. (Rosenthal 1988, 245.) On totta, että koska dokumentaristit käyttävät aitoja, oikeita ihmisiä koulutettujen näyttelijöiden sijasta, he väistämättä vaikuttavat jollain tavalla kuvattavien ihmisten elämään. Aina lopputulos ei kuitenkaan ole huono. Historiassa on tehty monia dokumenttielokuvia, joissa päähenkilö on päinvastoin saanut voimaa ja itsevarmuutta elokuvaprosessista. Dokumenttielokuva voi siis toimia myös voimauttavana tekijänä. Dokumentaristin olisi kuitenkin hyvä pystyä kertomaan kuvattaville ihmisille rehellisesti dokumenttielokuvaprosessista aiheutuvat mahdolliset seuraukset ja selittää, mistä tämä elokuva lopulta kertoo. Tämä on ongelma juuri direct cineman tyylilajissa, jossa tekijä ei aloittaessaan kuvauksia välttämättä tiedä itsekään, minkälainen elokuvasta tulee. Miten elokuvan tekijä voi siis kertoa kuvattaville elokuvan perimmäisestä ideasta, jos hän ei itsekään sitä tiedä?



Elokuvantekijät eivät voi kuvatessaan olla koskaan täysin varmoja siitä, mitkä teot ovat omiaan satuttamaan kuvattavia. Rosenthalin mukaan elokuvan tekijät voivat vain arvaila, miten lopullinen elokuva vaikuttaa niihin ihmisiin, joita he ovat kuvanneet. Tekijälle harmittomalta vaikuttava kohtaus saattaa olla hyvinkin merkityksellinen kuvattavalle. Rosenthal muistuttaa, että olemme tekijöinä toisten ihmisten elämässä aina ulkopuolisia. Hänen mukaan kameraryhmä voi vain kerätä kuvauskaluston kasaan ja lähteä kotiin, kun taas kuvattavien täytyy jatkaa sitä elämää, mitä he elivät ennenkin kuvauksia. (Rosenthal 1988, 258.)

#### 4.5 Vaihtoehtoja direct cinemalle

Monet dokumentaristit ovat etsineet erilaisia keinoja kertoa todellisuudesta dokumenttielokuvassa. Joillekin parhaimmaksi tyyliksi on osoittautunut *cinéma vérité* tai *direct cinema*, mutta pisimmälle todellisuuden havittelemisessa ovat menneet *dogumentary*-tyyliä käyttävät tekijät. Täysin vastakkainen suuntaus ns. totuuselokuvalle ja *dogumentary*lle on subjektiivinen dokumenttielokuva, jossa pyritään päinvastoin pois totuuden ”kahleista”. Subjektiivinen kerrontatapa onkin yleistynyt tämän päivän dokumenttielokuvissa. Käsittelen lyhyesti näitä molempia tekotapoja seuraavissa luvuissa.

##### 4.5.1 Dogumentary

Dogumentarismi juontaa juurensa tanskalaiseen elokuvaohjaajaan Lars Von Trieriin, jonka huoli dokumenttielokuvan etiikan rapistumisesta synnytti *dogumentary*-säännöt. Von Trier tunnetaan kuitenkin paremmin hänen vuonna 1995 julistamasta dogma-manifestistaan. Manifesti on kymmenkohtainen säännöstö, jonka taustalla on pyrkimys takaisin totuuteen. Manifestin taustalla oli Von Trierin kyllästyminen elokuvaan, joiden tekijät olivat etääntyneet todellisuudesta täysin keskittymällä liikaa tekniseen kikkailuun. Tätä Von Trierin dogma-säännöstöä on käytetty useissa fiktielokuvissa. Dokumenttielokuvaan dogma-säännöt tulivat kun joukko tanskalaisia dokumentaristeja huomasi 1990-luvun puolivälissä, että dokumenttielokuvaan oli tullut liikaa fiktiivisiä elementtejä. Joukko ajatteli, että yksinkertainen tyyli olisi keino tuoda dokumenttielokuva lähemmäksi todellisuutta.

Dogumentary-säännöissä elokuvan sisällön ja kuvattavan kohteen kaikenlainen manipulointi pyritään kieltämään. Säännöt muistuttavat erehdyttävän paljon direct cinema -tyylisuunnan tekotapoja. Ainoa ero onkin se, että dogumentaryssa säännöt ovat tiukkoja ja niitä tulee ehdottomasti noudattaa, kun taas direct cinemassa ns. säännöt ovat vain ohjeellisia. Vuonna 1995 julkaistu dogma-manifesti on kymmenkohtainen säännöstö, jonka tavoitteena on ennen kaikkea päästä elokuvassa lähemmäksi todellisuutta. Kuten dogma-manifesti niin myös dogumentary-säännöt on tehty manipulaation, ohjauksen ja katsojia harhauttavien kikkojen minimoimiseksi. Lars von Trier on sitä mieltä, että dokumenttielokuva genrenä on kadottanut sen, mikä sen alkuperäinen tarkoitus oli; näyttää elämää niin objektiivisesti ja uskottavasti kuin mahdollista. (Christensen 2001, 28.)

Dogumentaryn kymmenkohtaisessa säännöstössä mainitaan esimerkiksi se, että kaikki elokuvan tapahtumapaikat on nimettävä erikseen. Lisäksi elokuvan ”uhrilla”, eli päähenkilöllä, on oltava elokuvan lopussa vapaa sana kahden minuutin ajan. Säännöissä mainitaan myös se, että leikkauskohdat on eroteltava toisistaan 6–12 framen pituisella mustalla välähdyksellä. Säännöt kieltävät myös äänen ja kuvan manipuloinnin. Näin siis esimerkiksi valaistuksen käyttäminen on dogumentary-tyylissä kiellettyä. Dogumentaryssa äänimateriaalia ei koskaan saa tuottaa alkuperäisen kuvaustilanteen ulkopuolella. Musiikkia tai dialogia ei siis saa lisätä jälkikäteen. Tässä tyylilajissa päähenkilöiden ohjaaminen tai tilanteiden rekonstruointi on myös kiellettyä. (Christensen 2001, 30.)

Dogumentary-sääntöjen taustalla olevat ihmiset halusivat laatia säännöt, koska olivat kyllästyneet kuvaajiin, leikkaajiin ja ohjaajiin, jotka käyttivät yhä enemmän manipulaatiota tehdessään tv-ohjelmia tai elokuvia. Dogumentaristit haluavat, että tällainen manipulointi haudattaisiin heti. He korostavat sitä, että sisällön pitäisi olla dokumenttielokuvassa paljon tärkeämpää kuin muoto tai ilmaisutapa. Dogumentaristit julistavat rohkeasti, että tyylistä palauttaa ihmisten uskon todellisuuteen ja näyttää maailman monipuolisempana. (Christensen, 2001, 29.)

Vaikka dogumentaryn säännöt ovat direct cineman ”sääntöjä” huomattavasti tiukemmat, joitakin yhtäläisyyksiä direct cinemasta ja dogumentarysta kuitenkin löytyy. Kummankaan tyylistä elokuvissa ei käytetä musiikkia. Myöskään kuvaustilanteiden ulkopuolisia äänimateriaaleja kuten tehosteäänä ei käytetä. Molemmista käytetään käsivarakameraa. Näitä tyylistä yhdistää myös ajatus siitä, ettei kuvaustilanteita saa manipuloida, eikä kuvattavia saa ohjata. Kaikenlaiseen ”kikkailuun” ja manipulointiin suh-

taudutaan sekä direct cinemassa että dogumentaryssa kriittisesti. Näiden kahden tyyli-suunnan suurimpana pyrkimyksenä onkin mahdollisimman todenmukainen kerronta.

#### 4.5.2 Subjektiivisuuden korostaminen

Eräänlainen vastaliike direct cinemalle oli 1980–90-luvuilla syntynyt postmoderni dokumenttielokuva. Se painotti sitä, että dokumenttielokuva on tekijänsubjektiivista ilmaisuja, rakennettu viesti katsojalle. Tekijät tavallaan kyseenalaistivat tiedon ja todellisuuden rajoja, joita dokumenttielokuvassa oli aiemmin pidetty ongelmattomina.

Dokumenttielokuvan objektiivisuus ja totuudenmukaisuus ovat asioita, joista tekijät käyvät kädenvääntöä eniten. Direct cineman, eli totuuselokuvan kulta-aikoina 1960-luvulla objektiivisuus oli tekijöille itsestään selvää. Myöhemmin dokumentaristit ovat alkaneet kyseenalaistamaan, onko objektiivisuus edes mahdollista dokumenttielokuvasa, vai onko se vain tekijöiden naiivia uskoa siihen, että dokumenttielokuvassa pystytäisiin kertomaan todellisuus. Varsinkin nykyään dokumenttielokuviissa näyttää olevan subjektiivisen dokumenttielokuvan trendi, joiden tekijät eivät usko objektiivisuuden olevan mahdollista tai edes tavoittelemisen arvoista. Useimmat tämän päivän dokumentaristit uskovatkin, että asioilla on aina monta totuutta, ja jokainen tekijä kertoo sen omasta näkökulmastaan. Vaatimus täydellisestä objektiivisuudesta on heitetty romukuoppaan ja tilalle on tullut ajatus siitä, että mitään tarinaa ei voida kertoa ilman tekijän omaa subjektiivista näkökulmaa.

Elokuvantekijöiden ja yleisön dokumenttielokuvalle asettamat vaatimukset objektiivisuudesta ja totuudesta herättivät tekijöissä levottomuuden, joka ajan kuluessa on tuottanut uuden dokumenttielokuvan tyyli-lajin: subjektiivisen dokumentin. Sen sijaan, että tekijä esittäisi opettavaisia tai toisten ihmisten elämää koskevia väitteitä, subjektiivisen elokuvan tekijä suhteuttaa aiheensa omaan maailmaansa ja omiin kokemuksiinsa. (Webster 1998, 154–155.) Tämä dokumenttielokuvan vahvuuksien ja rajoitusten ymmärtäminen on aiheuttanut myös sen, ettei enää ole yhtä ja oikeaa tapaa tehdä dokumenttielokuvaa, vaan useimmat dokumentaristit käyttävät useita tyylejä sekaisin luodakseen haluamansa tarinan.

Suomessa omaelämäkerrallisen ja subjektiivisen elokuvan ”buumin” huippu koettiin 1990-luvun alussa. Silloin valmistui useita kotimaisia dokumenttielokuvia, joiden tunnuspiirteitä olivat huomiota herättävä omakohtaisuus ja ahdistavatkin tutkimusmatkat henkilökohtaiseen menneisyyteen ja minuuteen. Tunnettuja subjektiivisen dokumenttielokuvan ohjaajia ovat Suomessa muun muassa Kiti Luostarinen (esim. *Sanokaa mitä näitte*, 1992 ja *Naisenkaari*, 1997), Anu Kuivalainen (esim. *Orpojen joulu*, 1992) sekä Visa Koiso-Kanttila (esim. *Isältä Pojalle*, 2004). (Maijala 2000.)

Dokumentaristi Maija Pensala (mm. *Elsa*, 1981, *Pimeys*, 1991, *Aunuksen kylillä*, 1993) painottaa dokumentaristin oikeutta omaan näkökulmaan. Hänen mielestä dokumenttiokuva on ennen kaikkea tulkinta ja näkökulma, johon on monta avainta ja monia vastauksia. Se myös jättää hänen mukaansa jälkeensä kysymyksiä, eikä anna yhtä oikeaa vastausta. Hän sanoo, että dokumenttielokuvalla on dynaamisesti rakennettu muoto ja hallittu, ajateltu ja tarkoituksenmukainen sisältö. (Pensala 1999, 12.) Pensalan mielestä dokumenttielokuvan todellisuudeksi siis riittää, jos dokumentaristi näyttää todellisuudesta yhden puolen, vaikka jonkun toisen käsitys asian todellisuudesta saattaisi olla hyvinkin erilainen.

Dokumentaristi Arto Halonen on tiivistänyt subjektiivisuuden ajatuksen seuraavasti: ”Tekijän katse on se, mistä kuva syntyy.” (DocPoint-paneelikeskustelu, 2005.)

## 5 OMA ELOKUVA DIRECT CINEMAN TYYLILAJISSA

### 5.1 Lähtökohdat omaan elokuvaprojektiin

Tarkoitukseni oli tehdä oma lyhytdokumenttini amerikkalaisen tyyliuunnan, direct cineman ”oppien” mukaisesti. Perehdyin ennen kuvauksia direct cineman tunnuspiirteisiin ja tein kaikki valintani näiden tunnuspiirteiden pohjalta. Halusin ennen kaikkea tutkia, miten tämä tyyliuunta toimii käytännön tekemisessä ja minkälaisia ongelmia tyyliuunnassa voisi esiintyä itse tekoprosessissa. Direct cineman tekijät pyrkivät kaikessa tekemisessä vain havainnoimaan sivusta, ikään kuin kärpäsenä katossa. He eivät halunneet millään tavoilla manipuloida totuudenmukaisuutta, vaan tekivät kaikki valintansa niin, että ne olisivat mahdollisimman uskollisia todellisuudelle. Halusin tekoprosessissa

yrittää niin pitkälle kuin mahdollista noudattaa näitä direct cineman periaatteita. Pysytelin tiukasti suunnitteluvaiheesta leikkausvaiheeseen tyylistuunnan antamien sääntöjen sisällä. Jo ennen kuvauksia jätin siis varsinaisen kuvaussuunnittelun hyvin vähälle. Tyylistuunnan periaatteiden mukaisesti en tehnyt käsikirjoitusta tai storyboardia, koska nämä ovat asioita, jotka tyylistuunnan edustajien mukaan vaikuttavat liikaa tekijän objektiivisuuteen. Päätin siis vain aiheen ja paikan, mutta en pohtinut esimerkiksi aiheen näkökulmaa sen tarkemmin. Oleellista oli siis spontaanien ja luonnollisten tapahtumien kuvaaminen.

Myös kuvauksissa tein kaikki valintani sen perusteella, mitä olin direct cinema -tyylistuunnasta lukenut. En siis tehnyt haastatteluja, enkä käyttänyt valaistusta tai lavastusta. Kuvasin käsivaralta ilman jalustaa. Pidin kuvausryhmäni mahdollisimman pieneenä, jotta en vaikuttaisi liikaa kuvattaviin ihmisiin. Kysyin ihmisiltä kuvausluvat vasta jälkikäteen, jotta he eivät tiedostaisi kameraa liikaa. En tästä samasta syystä mennyt myöskään liian lähelle kuvattavia. Kuvasin tyylistuunnalle ominaisella tavalla paljon materiaalia suhteessa siihen, miten pitkä lopullinen elokuva tulisi olemaan.

Myös leikkausvaiheessa pidin koko ajan mielessä, miten voisin noudattaa tyylistuunnan oppeja. Vaikka direct cinema -tyylistuunnassa ei leikkaukseen ole varsinaisia sääntöjä, pyrkivät tekijät myös tässä tekovaiheessa mahdollisimman totuudelliseen tekemiseen. Tästä syystä en käyttänyt leikkausvaiheessa mitään sellaisia keinoja, jotka vääristäisivät todellisuutta liikaa. Jätin tyylistuuntien periaatteiden mukaisesti musiikin pois dokumenttielokuvastani, enkä käyttänyt leikkauksessa minkäänlaista kikkailua.

Lähtökohtana ei siis ollut mahdollisimman hyvän tai teknisesti hienon dokumenttielokuvan tekeminen, vaan nimenomaan sellaisen elokuvan tekeminen, jossa noudatetaan tyylistuunnan periaatteita niin uskollisesti kuin mahdollista. Halusin saada selville, onko tällainen tyylistuunnan ehdoton noudattaminen edes mahdollista, ja minkälaisia efektejä se tuo tekemiseen ja lopulliseen elokuvaan.

## 5.2 Dokumenttielokuvan aiheen valinta

Direct cinema -tyylistuunnan antamista lähtökohdista aloin miettiä, mikä olisi paikka, jossa pääsisin kameran kanssa mahdollisimman luontevasti seuraamaan ympäröiviä tapahtumia. Halusin valita paikan, jossa tapahtumat olisivat mahdollisimman luonnolli-

sia, eli sellaisia, jotka tapahtuvat siitä huolimatta, olenko kameran kanssa paikalla vai en. Halusin valita paikan, jossa olisi paljon liikettä, paljon ihmisiä sekä paljon yksittäisiä tapahtumia, joita voisin seurata. Halusin lisäksi, että kuvattava paikka olisi jollain tavalla arkinen ja tuttu jokaiselle ihmiselle.

Olen aina ollut kiinnostunut seuraamaan ihmisiä, jotka odottavat. Minusta on mielenkiintoista huomioda odottavan ihmisen eleitä ja olemusta odottamisen hetkellä. Miten hermostunut hän on? Onko hän vapautuneen onnellinen? Pelottaako häntä tuleva tapaaminen? Miten erityisesti yksin odottava ihminen käyttäytyy, jos saapuva ihminen myöhästyy? Miten hermostunut ihminen käyttäytyy? On myös mielenkiintoista seurata, miten yksin odottava ihminen käyttäytyy kun ohi kulkee suuri joukko ihmisiä. Tunteeko hän itsensä yksinäiseksi ja ahdistuneeksi suuren ihmisjoukon keskellä?

Odottamisen lisäksi minua kiehtoo ihmisten välinen jälleentapaaminen. Erityisesti minua kiinnostaa jälleentapaamisten erilaisuus. Jotkut jälleentapaamiset ovat täynnä suurta iloa ja onnea, toiset taas ovat hyvinkin arkisia tapaamisia. Näiden seikkojen takia oli mielestäni luonnollista valita kuvauspaikaksi Helsinki-Vantaan lentokenttä. Sieltä löytyy runsaasti juuri odottamista ja jälleentapaamista.

Koska tiesin jo ennen kuvauksia, että teen lyhyen, alle 10-minuuttisen, dokumentin halusin keskittyä lentokentällä vain yhteen tilaan. Halusin kuvata kansainvälisen terminaalien tuloaulassa, sillä siellä kohtaamiset voisivat olla hyvinkin merkittäviä ja tunteikkaita. Ulkomaanterminaalien tuloaulassa pystyisin myös kuvaamaan todella erilaisia tapaamisia, koska sekä odottajissa että tulijoissa olisi paljon eri kansallisuuksia. Tulijoiden ja odottajien väliset suhteet olisivat myös luultavasti hyvinkin erilaisia ja tämä toisi tapaamisiin erilaisia tunnelmia.

Tiesin ennen kuvauksiin lähtöä, että haluan näyttää odottavien ja saapuvien ihmisten tunteita. Toivoin, että tapaamishetket sisältäisivät dramatiikkaa ääripäästä toiseen. Suurta onnea jälleentapaamisesta, neutraalia kädenpuristusta sekä kyynelten täyttämiä jälleenkohtaamisia. Toivoin pystyväni tallentamaan odottamisen tuskaa ja jällennäkemisen riemua. Tämän enempää en halunnut aiheeni näkökulmaa etukäteen suunnitella, koska ideana oli noudattaa mahdollisimman tarkasti direct cineman antamia työskentelytapoja. Tästä syystä hylkäsin käsikirjoitukset ja kuvaussuunnitelmat enkä voinut muuta kuin toivoa, että saisin tallennettua mahdollisimman monenlaisia tunteita.

### 5.3 Pohdintaa ennen kuvauksia

Pohdin ennen kuvauksia paljon sitä, miten onnistuisin tekemään elokuvani mahdollisimman totuudenmukaisesti ja noudattaen mahdollisimman pitkälle direct cinema -tyylisuunnan toimintatapoja. Tämä toi esiin paljon kysymyksiä siitä, minkälaisia rajoja asetan itselleni kuvausprosessissa ja missä asioissa en ole valmis tekemään kompromisseja.

Ennen kuvauksia minulta kysyttiin usein, mistä näkökulmasta aion dokumenttini tehdä. Aina jouduin vastaamaan, etten tiedä. Oli yllättävän vaikeaa ajatella aihe, mutta olla ajattelemta liikaa varsinaista näkökulmaa ja tarinaa. Opinnoissani meidät on kouluttu ennen kaikkea ajattelemaan näkökulmaa ja miettimään mahdollisimman tarkasti teoksemme sanomaa, tarkoitusta ja omaa henkilökohtaista suhdetta aiheeseen. Päätin kuitenkin pitäytyä suunnitelmassani nimenomaan tutkia tätä elokuvan muotoa eikä niinkään keskittyä elokuvan mahdolliseen tarinaan.

Direct cineman isänä pidetty Drew on kiteyttänyt ajatuksen dokumenttielokuvan tarinasta näin: ”Edesautan vain ihmisiä näkemään todellisen elämän draaman. Sen kummempaa tarinaa ei tarvita.” (Mayow 2006.) En itsekään halunnut laittaa liikaa painetta varsinaisen tarinan löytymiseen, vaan halusin keskittyä nimenomaan hetkien tallentamiseen.

Kun olin päättänyt tehdä dokumenttini direct cinema -tyylisuunnan mukaisesti tiesin, että minun on päästettävä irti ennakkosuunnittelusta ja luotettava siihen, että kuvauksissa tapahtuu jotain, joka on mielenkiintoista tai jollain tavalla koskettavaa. Toki mietin ennen kuvauksiin lähtemistä, miksi olen kiinnostunut juuri odottavista ihmisistä ja lentokentästä ja näin tulin automaattisesti valinneeksi myös jonkinlaista näkökulmaa aiheeseen. Oli aihe mikä tahansa uskon, että tekijällä on aina jonkinlainen suhde siihen mitä hän aikoo tehdä. Eli täysin näkökulmatonta aihetta ei siis varmasti ole olemassakaan.

Koska ajatuksena oli toteuttaa dokumentti mahdollisimman pitkälle direct cineman sääntöjen mukaan, oli tärkeää tutustua tyylisuunnasta kertovaan kirjallisuuteen. Huomasin lähteitä lukiessani, että direct cinema -tyylisuunnalla ei ole täysin tarkkoja tekemisen

sääntöjä, kuten esimerkiksi documentary-suuntauksella on. Sen vuoksi oli tärkeää myös itse miettiä, mihin aikoo vetää rajat.

Pohdin ennen kuvauksia muun muassa sitä, miten lähelle ihmisiä voin kamerani kanssa mennä niin, etteivät ihmiset häiriintyisi. Kuvaanko jalustalta vai käsivaralla? Sallinko itselleni zoomin käytön? Saanko seurata jotain tiettyä tapahtumaa ja unohtaa muiden tilanteiden kuvaamisen? Jos päätän kuvata kauempaa enkö silloin syyllisty tietynlaiseen salakuvaamiseen ja tirkistelyyn? Miten kysyn kuvattavilta henkilöiltä kuvausluvat? Kysynkö luvan vasta kuvattuani vai jo ennen kuvaamista? Muodostin siis nämä ”säännöt” itse niin, että pyrin siihen, että jokainen valinta mahdollistaa tilanteiden mahdollisimman todenmukaisen kuvaamisen ja noudattaa mahdollisimman pitkälle direct cineman ohjeita. Hylkäsin kaikki ne elementit, jotka vääristäisivät kuvaustilannetta liikaa. Tästä syystä päätin, etten käytä jalustaa, koska se ”silottaa” tapahtumia liikaa. Käsivarakuvaus on muutenkin ominainen piirre direct cinema -tyylisuunnalle, joten pidin valintaani perusteltuna.

Olin ennen kuvauksia miettinyt tekeväni kuvaukset kokonaan yksin, mutta keskustelujen ja pohdinnan jälkeen päädyin ottamaan kuvauksiin myös äänittäjän, jotta tapaamisten äänet saataisiin mahdollisimman hyvin kuuluviin. Syy, miksi olin ensin suunnitellut kuvaavani dokumentin yksin oli, etten halunnut liikaa vaikuttaa ympäröiviin tapahtumiin. Ajattelin, että jos olisin kuvauspaikalla yksin, ihmiset eivät häiriintyisi liikaa kuvausryhmästä. Totesin kuitenkin pian, ettei pelkkä kuvan näyttäminen riitä vaan myös äänellä on merkittävä osuus todellisuuden näyttämisessä ja tunnelman luomisessa. Ovathan äänet todellisuudessamme todella merkittävässä roolissa.

Olin ennen kuvauksia miettinyt, että kuvaisimme lentokentällä kahtena eri päivänä. Tämä mahdollistaisi sen, että saisimme tallennettua mahdollisimman erilaisia tilanteita ja näin kuvamateriaalia olisi riittävän paljon direct cinema -tyylisen dokumentin tekemiseen. En halunnut kuvata monessa paikassa vaan halusin keskittyä nimenomaan yhdessä paikassa kuvaamiseen, jotta paikan tunnelma saataisiin tallennettua mahdollisimman hyvin.

Ennen varsinaisia kuvauspäiviä minun oli päätettävä, mihin vedän rajat kuvaamisessa ja minkälaisia sääntöjä asetan itselleni. Päätin, että ”sääntöni” olisivat seuraavanlaiset; En mene liian lähelle kuvattavia, koska en halua liikaa vaikuttaa kuvattavaan tilanteeseen



läsnäolollani. En toisaalta halunnut kuvata liian kaukaakaan, koska silloin pelkäisin syyllystyväni salakuvaamiseen. Valitsin mielestäni sopivan välimatkan, joka ei olisi liian lähellä, mutta ei toisaalta liian kaukanakaan kuvattavista.

Päätin kuvata käsivaralta, koska se on ominainen piirre juuri direct cinema -tyylisuunnan elokuvissa, joissa ei tyypillisesti käytetty lainkaan jalustaa. Lisäksi jalustan käyttö hidastaisi nopeaa liikkumista, joka olisi olennaista kaaosmaisella lentokentällä. Päätin, että saan käyttää zoomia, koska sillä tavoin voisin ottaa lähikuvia ihmisten eleistä ja yksityiskohdista. Ilman zoomia en olisi tähän pystynyt, koska en halunnut mennä liian lähelle kuvattavia ihmisiä. Sallin itselleni tiettyjen ihmisten seuraamisen. Tämä oli selvästi subjektiivisin valinta, jonka tein ennen kuvausprosessia. Perustelen valintaani kuitenkin sillä, että mielestäni oli tärkeää keskittyä tiettyihin ihmisiin ja heidän eleisiin ja olemukseen. Jos olisin halunnut näyttää odotustilanteen mahdollisimman totuudenmukaisena, olisin vain pitänyt kameraa yhdessä paikassa ja ottanut useita tunteja kestävästä yleiskuvan tuloaulasta. Koska halusin, että materiaalini poikkeaa valvontakameranauhasta päädyin tekemään muutamia subjektiivisia valintoja. Uskon, että nämä valinnat ovat aiheellisia, jos haluaa dokumentista elokuvallisen ja mahdollisesti tarinallisen.

#### 5.4 Kuvauksissa

Ensimmäinen kuvauspäivämme oli ulkomaan terminaalin tuloaulassa lauantaipäivänä. Keskustelin etukäteen äänittäjäni kanssa, että tärkeintä on aistia tunnelmaa, seurata ihmisiä sekä tallentaa odotuksen pitkä hetki mahdollisimman totuudenmukaisesti, ilman minkäänlaista ylimääräistä kikkailua.

Positiivista ensimmäisessä kuvauspäivässä oli se, että tuloaulassa riitti ruuhkaa ja niinpä meillekin riitti seurattavaa. Tämä koitui kuitenkin myös ongelmaksi. Yritimme ensin seurata kerralla montaa odottavaa ihmistä ja tämä oli erittäin ongelmallista siinä vaiheessa kun odottavat ihmiset kohtasivat lennolta tulevaa ihmistä. Oli melkein mahdollista pysytellä perässä, kun ei ensiksikään tiennyt, ketä kuvaamamme ihmiset odottavat. Eli sillä hetkellä kun matkustajat alkoivat tulla aulaan, meidän oli katsottava tarkkaan kuka menee kenenkin luokse. Tästä seurasi aikamoinen kaaos, koska useasti kävi niin, että moni tapaamistilanne tapahtui samanaikaisesti, ja näin jotkut tapaamiset jäivät kokonaan kuvaamatta. Päätimme tämän jälkeen, että keskitymme seuraamaan vain muu-

tamaa ihmistä kerrallaan, jolloin kaaosmaista tilannetta ei syntyisi. Tämä onnistui jo huomattavasti paremmin.

Olin etukäteen miettinyt, että pyydän kuvattavilta ihmisiltä luvat vasta kuvausten jälkeen, mutta tämä osoittautui melkein mahdottomaksi. Joko kuvattavat ihmiset tulivat kysymään meidän kuvatessa, että mitä oikein teemme, tai vaihtoehtoisesti kuvattavat ihmiset ehtivät kuvaamisen jälkeen lähteä niin nopeasti paikalta, ettemme ehtineet kysyä lupaa. Joidenkin henkilöiden kohdalla tämä onnistui, mutta päätimme kuvausten aikana, että on huomattavan paljon helpompaa kysyä kuvattavilta lupa jo etukäteen. Helppous kuitenkin kostautui. Vaikka ihmiset yrittivät olla ”huomaamatta” kameran läsnäoloa, heidän olemuksestaan paistoi selvästi se, että he tiedostivat kuvaamisen. Kuvattavien tietoisuus kameran läsnäolosta vaikutti aivan liikaa todelliseen tilanteeseen. Tämä oli siis huono päätös, jonka hylkäsimmekin myöhemmin. Muuten ihmiset suhtautuivat todella positiivisesti kuvaamiseen, kielteistä vastausta kuvaamiseen ei tullut kuin muutamalta.

Kuvaustilanteeseen liittyi erityisesti ensimmäisenä kuvauspäivänä useita asioita, joita oli mahdoton etukäteen ennakoida. Tähän vaikuttivat esimerkiksi odottavien ihmisten määrä, kameran eteen kävelevät ihmiset sekä erityisesti lennolta tulevat ihmiset. Vaikka keskityimme kuvaamaan ihmistä, joka oli odottajan roolissa, tuli lennolta saapuva ihminen väkisinkin kuvatuksi. Tämä aiheutti useampaan otteeseen sen, että lennolta tuleva ihminen katsoi kameraan ja hämmentyi kameran läsnäolosta. Tähän ei olisi voinut vaikuttaa kuin ehkä riittävän välimatkan säilyttämisessä, mutta en halunnut kuvata ihmisiä ikään kuin salaa, joten päätin kuitenkin mennä suhteellisen lähelle. Toisaalta tämä ei ollut niin suuri ongelma koska niin kauan kuin kuvattavien ihmisten reaktiot ja eleet ovat aitoja, olen ohjaajana tyytyväinen.

Mietin kuvauksissa paljon juuri tätä ihmisten aitoutta ja mietin, että jos kuvattavat ihmiset ovat tietoisia kameran läsnäolosta, ovatko tapaamiset aitoja. Pohdin, että jos kamera ei olisi paikalla halaisivatko tai suutelisivatko ihmiset. Tai kun kamera on paikalla haavivatko kaksi ihmistä vain siksi, että kamera kuvaa heitä, eli ikään kuin esiintyäkseen kameralle. Toisaalta jos kameraa ei olisi, olisivatko tapaamiset tunneskaaloiltaan vieläkin suurempia. Arkailevatko ihmiset kameraa vai esiintyvätkö he sille? Erityisesti lapsia kuvatessa huomasin, että heidän oli hyvin vaikeaa esittää, etteivät huomaisi kameraa. Lapset vilkuilivat jatkuvasti kameraan päin ja olivat monessa tapauksessa ahdistuneita

kameran läsnäolosta. Toisaalta taas aikuiset reagoivat kameraan hyvinkin eri tavoilla. Jotkut aikuiset esittivät, etteivät huomaisikaan kameraa ja yllättävän monet aikuiset myös ”esiintyivät” kameralle lähtiessään pois tuloaulasta. Monet nimittäin hymyilivät kameraan ja vilkuttivat lähtiessään. Jotkut aikuiset taas olivat selvästi vaivautuneita ja hermostuneita siitä, että kamera kuvasi heitä. Tässä minulle nousikin esiin kysymys siitä, oliko esimerkiksi yksin odottava ihminen hermostunut itse odottamisesta vai kameran läsnäolosta, vai kenties molemmista. Mielestäni on syytä nostaa tässä yhteydessä esiin kysymys siitä, voiko ns. tavallinen ihminen olla koskaan täysin oma itsensä kameran edessä ja millä tavalla tämä seikka osaltaan vaikuttaa dokumenttielokuvan totuudellisuuteen. Uskon, että ei ole sellaisia tilanteita, joissa kamera ei vaikuttaisi lainkaan kuvattavaan. Tämä varmasti vaihtelee ihmisten mukaan ja lopullista, täysin oikeaa vastausta tuskin on olemassa, mutta tätä oli mielestäni syytä pohtia.

Direct cinema -tyylisuunnan dokumentaristi Frederick Wiseman on sanonut, että ihmiset tottuvat kameraan kolmessa sekunnissa. (Wiseman, DocPoint-Masterclass 2006.) Tämä ei pätenyt ainakaan meidän kohdalla, sillä ihmiset saattoivat vielä 15 minuutin kuvauksen jälkeen vilkuilla kameraan hermostuneesti. Se, että ihmiset tottuivat kameraan kolmessa sekunnissa, on minusta melkein mahdotonta, koska uskon, että kamera on kaikille jollain tavalla outo väline ja näin ollen se vaikuttaa väistämättä siihen, miten ihminen käyttäytyy.

Tilanteet olisivat varmasti aidoimmillaan silloin kun kuvaus tapahtuisi niin, etteivät ihmiset lainkaan huomaa kameran läsnäoloa. Tässä tulee esiin salakuvaamisen problematiikka, johon en halunnut syllistyä. Toki se vähentäisi ihmisten epäaitoa esiintymistä kameralle, mutta olisi toisaalta eettisesti erittäin kyseenalaista ja myös epäelokuvallista.

Kävimme ensimmäisen päivän lisäksi kuvaamassa vielä kahtena muuna päivänä. Ensimmäisestä kuvauspäivästä viisastuneina otimme kuvausryhmäämme mukaan vielä kolmannen henkilön, yleisavustajan, jonka tehtävänä oli pääasiassa lupien kysyminen kuvattavilta. Tämä antoi minulle kuvaajana/ohjaajana sekä äänittäjälleni mahdollisuuden keskittyä pelkästään olennaiseen, eli ihmisten seuraamiseen. Nämä päivät sujuivat siis huomattavasti helpommin. Edelleen ongelmana oli kuitenkin se, että tapahtumia oli tuloaulassa niin paljon ja siksi monet tapaamiset jäivät kuvaamatta. Tämä harmitti paljon, koska olimme kuvanneet monen ihmisen odotusta hyvinkin pitkään, mutta monen

huonon yhteensattuman vuoksi itse tapaaminen jäi kuvaamatta, tai tapaaminen saatiin kuvattua vasta siinä vaiheessa, kun henkilöt olivat jo yhdessä, eli näin itse tapaamista ei saatu kunnolla tallennettua alusta loppuun.

Muuten kahtena muuna kuvauspäivänä kuvaukset sujuivat mallikkaasti. Pohdin johtopäätöksissä syvällisemmin tekemiäni valintoja ja sitä, mitä asioita olisin tehnyt kuvauksissa toisin.

### 5.5 Leikkaushuoneessa

Direct cinema -tyylisuunnan elokuvissa raakamateriaalin suhde lopulliseen elokuvaan on usein noin 60:1. Tämä siis tarkoittaa, että jos elokuvan pituus on tunti, olisi ihanteellista jos raakamateriaalia olisi kuvattu noin 60 tuntia. Minulla oli materiaalia kuvattuna noin kuusi tuntia ja lopullisen dokumenttielokuvan kesto olisi alle 10 minuuttia. Eli suhde olisi myös minun elokuvassa jokseenkin sama kuin direct cinema -elokuvissa yleensä.

Ensimmäinen vaihe tultaessa edittiin oli raakamateriaalin katselu. Samalla kun katsoin raakamateriaaleja läpi, laitoin paperille kommentteja hyvistä kohtauksista ja taas toisaalta käyttökelvottomasta materiaalista. Materiaalin katselussa olennaista oli löytää erilaisia tunnelmia ja löytää kiinnostavimmat tilanteet. Digitoin kuitenkin lähes kaikki materiaalit, koska en vielä tässä vaiheessa ollut varma, miten aikoisin elokuvani rakentaa. Digitoitavaa materiaalia oli yhteensä noin neljä tuntia ja sen hallitseminen oli pitkään hyvin vaikeaa. Askel kerrallaan aloin poistaa sellaisia kohtia, joissa ei ollut riittävästi mielenkiintoa. Näitä olivat muun muassa sellaiset kohtaukset, joissa odotuksen hetkeä ja sen intensiivisyyttä ei pystytty syystä tai toisesta riittävän hyvin kuvaustilanteessa tallentamaan. Poistin myös sellaiset kohtaukset, joissa odotuksen hetki jäi liian lyhyeksi tai kuvattava keskittyi liikaa kameran läsnäoloon. Jätin digitoimatta myös teknisesti epäonnistuneet kohtaukset.

Pyrin tässä vaiheessa leikkausta löytämään mielenkiintoisia kokonaisuuksia ja etsimään kaikille jonkun yhteneväisen tekijän. Materiaalien katseluvaiheessa mietin myös, ketkä olisivat sellaisia ihmisiä, joihin voisin keskittyä elokuvassani. Halusin kuvausvaiheen lisäksi myös leikkausvaiheessa keskittyä siihen, että leikkaustyylini noudattaisi mahdollisimman pitkälle todenmukaisuutta ja direct cineman periaatteita. En siis halunnut käyt-

tää esimerkiksi nopeutettua tai hidastettua kuvaa enkä halunnut leikata liian nopeateem-  
poisesti. Päätin myös, etten käytä ristikuvia tai muita efektejä leikkauksessa. Halusin  
leikkauksessa mukailla mahdollisimman paljon sitä tunnelmaa, joka oli havaittavissa  
lentokentällä. Odottajan tunne siitä, että aika kulkee liian hitaasti ja toisaalta sitä hetkeä  
kun tapaamisia tuli useita peräkkäin. Halusin korostaa leikkauksessa juuri tätä odotuk-  
sen hetken pituutta ja toisaalta tuloaulan hetkittäistä kiireen tunnelmaa. Mietin leikkaus-  
huoneessa paljon kuvien rytmiä. Odotuksen hetket leikkasin tarkoituksella piinaavan  
pitkiksi, ja taas ihmismassojen tulon ja tapaamiset nopeammalla leikkaustyyllillä. Näin  
pystyin luomaan elokuvassani sen vaikutelman, että aika on pitkä. Leikkauksella pys-  
tyin siis merkittävästi vaikuttamaan ajan kulkuun.

Drew on sitä mieltä, ettei subjektiivisuutta voi elokuvan editointivaiheessa välttää. Hä-  
nen mukaan elokuvaa kootessa on valittava ja jätettävä pois suunnattomia määriä kuvat-  
tua materiaalia ja nämä ovat aina subjektiivisia päätöksiä. (Mayow 2006.) Tein leikka-  
ushuoneessa useitakin subjektiivisia valintoja. Pelkästään suunnattoman laajasta materi-  
aalista vain tiettyjen hetkien käyttäminen on suuri subjektiivinen valinta. Lisäksi ns.  
päähenkilöiden valitseminen oli tietysti subjektiivinen valinta. Yhdyn siis Drew'n aja-  
tukseen siitä, ettei subjektiivisuutta voi editointivaiheessa välttää. Mutta toisaalta tekijä  
pysyy olemaan myös leikkausvaiheessa uskollinen todellisuudelle niin, ettei hän vääris-  
tele materiaaliaan liikaa.

Leikkaus eteni pikkuhiljaa lopullista rakennetta kohti. Eri leikkausvaiheissa mietin eri-  
laisia keinoja kertoa tarinaa. Huomasin, että olin kuvausvaiheessa jostain syystä kiinnit-  
tänyt huomiota erityisesti odottaviin lapsiin. Mietin leikkauksen alkuvaiheessa sellaista  
mahdollisuutta, että olisin käyttänyt elokuvassani pelkkiä lapsia. Lopulta kuitenkin pää-  
dyin kertomaan tarinan niin, että se etenisi kronologisessa järjestyksessä rauhallisesta  
tunnelmasta odottamisen kautta tapaamisiin. Valitsin materiaalistani muutaman ihmi-  
sen, joihin keskittyisin. He olisivat siis tarinan jonkinlaiset päähenkilöt. Valitsin pää-  
henkilöikseni nuoren pojan, joka odotti lappu kädessä isoäitiään. Toiseksi päähenkilöksi  
valitsin keski-ikäisen miehen, joka seiso i ”Peter Pan” -lappu kädessä odottaen seikkai-  
lumatkalle tulijoita. Valitsin nämä henkilöt siksi, että heissä molemmissa huokui odo-  
tuksen piinallisuus ja yksinäisyys ihmisjoukon keskellä. Vaikka he olivat aivan eri-  
ikäisiä, heissä oli silti paljon samankaltaisuuksia. Joskus näitä valintoja ei voi selittää  
aina pelkästään järjellä, vaan uskon, että jonkinlainen alitajuinen tunne saa tekijän valit-  
semaan tietyt ihmiset päähenkilöikseen.

Päähenkilönä elokuvassa toimii näiden kahden henkilön lisäksi myös itse tuloaula, jonka erilaisia tunnelmia elokuva kuvastaa. Päähenkilöiden lisäksi valitsin joitakin yksittäisiä henkilöitä, joista näkisimme lyhyesti sekä odotuksen että tapaamisen. Heidän lisäksi valitsin joitakin ihmisiä, joista näyttäisin pelkän tapaamisen tai pelkän odotuksen.

Sain pikkuhiljaa raakaleikkauksen siihen muotoon, jossa haluaisin tarinani kertoa.

Kaikkein vaikeinta suuren materiaalmäärän kanssa oli se, että oli hyvin vaikea löytää materiaalista punainen lanka. Tähän vaikutti varmasti se, ettei mitään selkeää suunnitelmaa oltu tehty ennen kuvauksia. Materiaali tuntui siis alussa melkoiselta ”sillisalaatilta”, jossa ei ollut mitään yhteneväisyyttä. Halusin kuitenkin, että lyhytdokumenttielokuvallani olisi edes jonkinlainen draaman kaari. Päätin rakentaa materiaalini kronologiseen järjestykseen. Aloitin tyhjästä tuloaulasta, jossa on aivan hiljaista. Vähitellen tuloaulaan alkaa tulla muutamia odottajia. Hetken odottamisen jälkeen aulaan saapuu myös lennolta tulijoita. Kiireen tuntu lisääntyy ja tapaamisia alkaa tulla. Jotkut vielä odottavat. Tapaamiset lisääntyvät loppua kohti, mutta päähenkilöt odottavat vielä. Lopussa näemme vihdoinkin myös pitkään odottaneen nuoren pojan tapaamisen. Mielestäni onnistuin luomaan jonkinlaisen tarinan, jossa on selvä alku ja loppu.

Leikkausvaiheessa huomaa helposti kuvaustilanteissa tehdyt virheet. Isoin virhe oli se, etten kuvannut riittävän rauhallisesti, vaan liian usein kuva lähti liikkumaan juuri kun esimerkiksi odottava ihminen ilmeilee tai esimerkiksi haukottelee. Tämä johtui varmasti siitä, että lentokentällä tapahtui paljon asioita ja kuvaajana oli vaikeaa keskittyä yhteen asiaan tarpeeksi pitkään. Lisäksi se, ettemme menneet tarpeeksi lähelle kuvattavia aiheutti sen, etteivät kaikkien tapaamisten äänet tallentuneet riittävällä voimakkuudella nauhalle. Jouduin siis leikkausvaiheessa tyytymään lähinnä taustääniini. En voinut myöskään ns. rakentaa äänimaisemia, koska se olisi ollut direct cinema -tyylisuunnan vastaista. Halusin käyttää vain sellaisia ääniä, jotka olivat olemassa todellisessa tilanteessa. Muutama ihminen kysyi katsellessaan materiaaliani, ettenkö voisi käyttää musiikkia. Pidin kuitenkin loppuun saakka kiinni siitä, että toteutan dokumenttini direct cinematic antamien ”sääntöjen” mukaan, eikä kuvan ulkopuolisen musiikin käyttö ole direct cinema -tyylisuunnassa suotavaa. Olen kuitenkin sitä mieltä, että dokumenttielokuvastani olisi ehkä tullut parempi, jos olisin käyttänyt musiikkia, mutta kuten aiemmin mainitsin, elokuvasta ei ollut tarkoitus tehdä mahdollisimman hyvää, vaan ennen kaikkea tyyli-suunnan mukainen.

Käytin dokumenttielokuvassani suhteellisen paljon leikkauksia. Toteutin siis elokuvani jokseenkin samalla tavalla kuin direct cinema dokumentaristi Wiseman, joka myös käyttää elokuvissaan paljon leikkauksia. Jos olisin halunnut noudattaa sataprosenttisen puritaanisesti direct cinema -tyylisuunnan oppeja, en olisi käyttänyt Mayslesin tavoin lainkaan leikkauksia. Tällä tyylillä en kuitenkaan olisi saanut aikaiseksi minkäänlaista draaman kaarta, vaan elokuvani olisi toiminut samalla tavalla kuin esimerkiksi valvontakameranauha. Mielestäni pystyin olemaan uskollinen todellisuudelle, vaikka käytinkin leikkauksia ja pyrin jonkinlaiseen draaman kaareen. Halusin käyttää leikkauksia keino-  
na näyttää ajan kulumista. Esimerkiksi nuoren pojan odotus tuntuu hyvin pitkältä, koska väliin on leikattu kuvia muista odottavista ja tapaavista ihmisistä. Halusin tässäkin olla uskollinen todellisuudelle. Tiesin, että sekä nuoren pojan että keski-ikäisen ”Peter Pan”-miehen odotukset kestivät todellisuudessakin hyvin pitkään ja näin ollen halusin korostaa sitä myös elokuvassani. Tällä tavalla direct cinema mielestäni kuvaa hyvin todellisuutta, koska se ei halua millään keinoilla korostaa kuvassa näkyviä tunteita.

Drew’n mukaan yleisö huomaa väistämättä, jos totuutta yritetään manipuloida, eikä hänen mielestä niin synny hyvää dokumenttia.

## 5.6 Valmis dokumenttielokuva

Noin kuuden minuutin pituinen dokumenttielokuva *Tuloaula 2* kuvaa kansainvälisen lentokentän tuloaulaa ja siinä olevia ihmisiä. Elokuva keskittyy kuvaamaan odottamisten ja tapaamisten hetkiä. Elokuva alkaa lähes tyhjästä tuloaulasta, jossa ei ole odottajia eikä tulijoita, vain muutama ihminen kävelee aulan läpi. Äänimaailma on hiljainen. Pikkuhiljaa tuloaulaan alkaa saapua odottavia ihmisiä ja myös äänimaisema muuttuu. Elokuvassa seurataan heti alusta kahta päähenkilöä. Nuorta poikaa, joka odottaa omatemä lappu kädessä isoäitiään, sekä keski-ikäistä miestä, joka odottaa ”Peter Pan”-lappu kädessä. Heidän lisäksi elokuvassa näytetään hetkittäin muitakin odottajia ja heidän eleitään. Elokuvan edetessä tuloaulaan alkaa saapua muutamia lennolta tulijoita ja näemme muutamia kohtaamisia. Päähenkilöt odottavat edelleen. Elokuvan loppua kohti mentäessä tapaamiset lisääntyvät, mutta nuori poika ja keski-ikäinen mies odottavat yhä yksinäisinä ja hieman ahdistuneina. Elokuva loppuu siihen, kun nuori poika tapaa vihdoin isoäitinsä. Keski-ikäinen mies ei koskaan tapaa odottamiaan ihmisiä, vaan laittaa ”Peter Pan”-lapun taskuunsa ja hymyilee vienosti. Katsojille jää siis pimentoon, miksi keski-ikäisen miehen odottamat ihmiset eivät koskaan saavu paikalle.

*Tuloaula 2* on direct cinema -tyylisuunnan ”ohjeiden” mukaan tehty lyhytdokumenttielokuva, jonka päätarkoituksena oli tutkia, miten tyyliuunta toimii käytännössä. Elokuvalle on kuitenkin selvä muoto ja tietynlainen tarina. Elokuvan tarina kertoo odottamisen piinallisuudesta ja yksinäisyydestä ihmisjoukon keskellä. Se kertoo myös jälleen näkemisten hetkistä, onnellisuudesta ja innostuksesta. Elokuvassa yhteneväisiä tekijöitä ovat lasten odottamiset ja tapaamiset, koiran odottaminen ja tapaaminen sekä lappu kädessä seisovien odotus sekä tapaaminen. Elokuvan äänimaisemana kuullaan lentokentän arkisia ääniä, kuten kuulutuksia, askeleiden kiireistä kopinaa, puhetta, sekä yleistä lentokentän taustameteliä. Tyyllillisesti elokuva on rosoinen ja hyvin arkinen sekä totuudenmukainen. Kaikenlainen kikkailu on jätetty elokuvasta pois. Elokuvassa ei alleviivata merkityksiä, vaan katsojalle jätetään mahdollisuus luoda omat käsityksensä kuvassa näkyvistä asioista.

## 6 JOHTOPÄÄTÖKSET

### 6.1 Totuuden saavuttaminen

Direct cineman tyyllisissä dokumenttielokuvissa katsojalle annetaan tilaa omalle tulkinnalle ja näkemykselle. Tämä on mielestäni asia, joka etenkin nykyajan dokumenttielokuvista puuttuu ja se tekee dokumenttielokuvan kentän turhan yksipuoliseksi. Mielestäni aiheen todellisuuden saavutetaan parhaiten juuri siten, että annetaan tilaa tulkinnalle, koska myös niin tapahtuu todellisessa maailmassa. Jokainen meistä näkee esimerkiksi modernin tilataideteoksen hyvin eri tavalla. Toiselle teos saattaa nostaa esiin onnen tunteita, toiselle se voi muistuttaa jostakin ikävästä tapahtumasta. Jos teoksen vieressä olisi teksti, jossa lukisi, että teos kertoo maailman ylikansoittumisesta, niin meille katsojina ei annettaisi enää tulkinnan varaa. Tietyllä tavalla tämä sama efekti tapahtuu myös joissakin dokumenttielokuvissa, joissa esimerkiksi voice-overilla kerrotaan, että päähenkilö on todella surullinen ja masentunut. Tällöin meille katsojille ei enää anneta mahdollisuutta nähdä päähenkilöä vaikkapa hieman vitsikkäänä tai jopa iloisena. Myös musiikki voi ohjailla katsojia haluttuun suuntaan. Jos näemme kuvassa pienen lapsen leikkimässä hiekkalaatikolla ja taustalla soi haikeamielinen viulumusiikki, näemme lapsen varmasti kovin erilaisena kuin silloin jos taustalla ei olisi musiikkia lainkaan. Siinä mielessä ko-



en, että juuri direct cinema saavuttaa todellisuuden paremmin kuin jotkut toiset tyyli-suunnat, koska siinä ei näillä edellä mainituilla keinoilla pyritä saamaan katsojissa aikaan jotain tiettyä tunnetta. Tunnetta toki pyritään saavuttamaan, mutta silti annetaan katsojalle tilaa sen oman tunteen saavuttamiseen.

Tässä mielestäni onnistuin omassa dokumenttielokuvassa. Onnistuin tekemään elokuvani direct cineman periaatteilla niin, että näytän lentokentän tuloaulan todellisuutta ainakin osittain. Elokuva kertoo muutamista pienistä hetkistä kansainvälisen lentokentän tuloaulassa. Se ei paljasta tuloaulan koko todellisuutta, koska sen saavuttamiseksi vaadittaisiin useampia kuukausia kuvauksia. Elokuvani näyttää niitä pieniä hetkiä, joita kyseisessä tuloaulassa oli kuvauspäivinä havaittavissa. Elokuva sisältää niitä tunneskaaloja, joita todistin itse ollessani lentokentällä. Toki monia odottamisia ja tapaamisia on jätetty lopullisessa elokuvassa näyttämättä, ja nämä ovat olleet subjektiivisimpia valintoja koko dokumenttielokuvan tekoprosessin aikana. Tein myös muutamia subjektiivisia valintoja kuvausvaiheessa. Kohdistin kameran tiettyihin ihmisiin ja aloin seurata juuri heitä. Valitsin tietyt kuvakulmat ja päätin sammuttaa kameran silloin kun mielestäni mitään merkittävää ei tapahtunut. Nämä olivat omia subjektiivisia valintojani. Entistä todellisemman kuvan olisin voinut näyttää, jos olisin viettänyt lentokentällä enemmän aikaa. Tällöin olisin pystynyt tallentamaan vielä enemmän erilaisia tapaamisia ja odottamisia. Leikkausvaihe vaikuttaa varmasti eniten dokumenttielokuvan todellisuuteen. Pelkästään se, että laitan peräkkäin kaksi kuvaa, jossa ensimmäisessä on odottaja yksin ja toisessa onnellinen tapaaminen, vaikuttaa olennaisesti todellisuuteen. Näiden kahden kuvan välille muodostuu siis selvä yhteys, jota ei todellisessa tilanteessa ollut ainakaan yhtä voimaakkaasti näkyvissä.

Kuvaustilanteessa kiinnitin huomiota siihen, että monet ihmiset katsoivat kameraan. Siinä mielessä direct cinema -tyylisuunnan tavoitteleva ulkopuolinen havainnointi ei siis kaikilta osin toteutunut, koska ihmiset kyllä tiedostivat kameran läsnäolon välillä liiankin hyvin. Tämä seikka rikkoi tietyllä tavalla sen illuusion, että direct cinema -ohjaaja olisi vain neutraali havainnoija.

Jos olisin halunnut tehdä vieläkin todellisuudelle uskollisemman dokumenttielokuvan, olisin ottanut pätkän valvontakameranauhasta ja näyttänyt sen sellaisenaan katsojille. Kuvakulmat eivät olisi muuttuneet, kamera ei olisi kohdistunut mihinkään tiettyyn asiaan, vaan olisi tallentanut tuloaulaa yleiskuvassa. Tämä ei kuitenkaan olisi ollut direct

cinema -tyylisuunnan mukainen elokuva, koska kyseisessä tyyli-suunnassa elokuvan kaarella ja tarinalla on merkitystä ja näitä asioita ei pystyittäisi saavuttamaan vain valvontakamerakuvalla. Kuten aiemmin totesin, on syytä pohtia, voiko tarinaa kertoa sataprosenttisen objektiivisesti. Eikö tarina ole aina tekijänsä rakentama? Näin ollen myös objektiivisuuteen pyrkivässä direct cinemassa tehdään useitakin subjektiivisia valintoja. Myös direct cinema -tyylisuunnan dokumentaristi Wiseman on todennut seuraavasti: ”Totta kai elokuvassa käytetään tietoista manipulaatiota, kaikki mikä liittyy elokuvaan on manipulaatiota.” (Wiseman, DocPoint-Masterclass, 2006). Eli vaikka direct cinema pyrkii kaikessa tekemisessään totuudenmukaisuuteen, ainakaan kaikki sen edustajat eivät yritä väittää, että juuri tällä tyyllillä tekijä on absoluuttisen objektiivinen.

Mielestäni onnistuin lisäksi siinä, etten direct cinema -tyylisuunnan ”teesien” mukaan alleviivannut kuvan merkityksiä ja tunteita esimerkiksi voice-over-kerronnalla tai musiikilla, vaan annoin katsojalle mahdollisuuden kokea elokuvan tapahtumat ja ihmiset omalla tavallaan. Ymmärsin tekovaiheessa sen, ettei ole olemassa jotain yleistä todellisuutta, vaan että jokaisen todellisuus on kiinni siitä, minkälaisia henkilökohtaisia tunteita katsojalla on aiheen suhteen. Esimerkiksi lentokenttä on sellainen paikka, josta jokaisella ihmisellä on varmasti henkilökohtaisia kokemuksia ja näillä kokemuksilla on paljon merkitystä siinä, miten katsoja kokee aiheen. Näyttäessäni valmista dokumenttielokuvaa muutamalle ihmiselle, oli mielenkiintoista huomata, miten eri tavalla nämä ihmiset näkivät toisen päähenkilön, keski-ikäisen miehen, joka seisoj ja odotti ”Peter Pan” -lappu kädessään. Kumpikaan katsojista ei tiennyt, että ”Peter Pan” on todellisuudessa seikkailumatkatoimisto ja että mies oli matkatoimiston linja-autonkuljettaja. Kumpikin siis ajatteli, että ”Peter Pan” -lappu viittaa johonkin aivan muuhun asiaan. Tämä siis todistaa sen, että katsoja tulkitsee kuvaa aina omalla tavallaan, sellaisella tavalla, joka voi olla hyvinkin kaukana todellisesta. Tähän halusinkin pyrkiä. Siihen, että katsojalle annetaan tilaa luoda oma näkemyksensä aiheesta ilman, että korostaisin esimerkiksi voice-over-kerronnalla tai musiikilla kuvassa näkyviä tunteita.

Kaiken kaikkiaan voisi sanoa, että direct cinema toimii mielestäni pienten hetkien todellisuuden näyttämisessä. Tyyli-suunnan avulla tekijän on helppo observoida ja jättää oma persoonansa taka-alalle. Tyyli-suunnan käyttämisessä tekijä luottaa paljon sattumaan, koska ei pyydä ihmisiä toistamaan tekemiään asioita. Tämä on mielestäni hyvin totuudenmukaista tekemistä. Kun teemme dokumenttielokuvaa ”tavallisista” ihmisistä ja tietyllä tavalla hyväksikäytämme heidän elämää, on tekijältä pelkästään reilua antaa

päähenkilön tehdä niitä asioita, joita hän tekisi, vaikka kamera ei olisi läsnä. Näin saamme aikaan todellisimman tarinan. Jos emme onnistu saamaan tarinaa tai tunnetta irti ilman, että käytämme haastatteluja, lavastusta, rekonstruktiota tai voice-over-kerrontaa, eikö silloin vika ole meissä tekijöissä.

Direct cinema ei ehkä ole paras tyyli kuvaamaan todellisuutta, mutta toisaalta, mikä elokuvanmuoto on? Voiko tarinallista elokuvaa kertoa ja samalla kertoa totuus? Mielestäni elokuvan muodon taustalla on väistämättä subjektiivisia valintoja, eli mikäänokuva ei näin ollen voisi olla täysin objektiivinen tuotos.

## 6.2 Direct cinema -tyylin käyttäminen dokumenttielokuvassa

Direct cinema -tyylisuuntaa on usein kritisoitu siitä, että siinä tekijä häivyttää itsensä, eikä osallistu tapahtumiin millään tavalla. En koe, että tekijän jättäytyminen taka-alalle tarkkailijan rooliin olisi dokumenttielokuvassa problemaattista. Tällä tekotavalla pyritään vain mahdollisimman totuudenmukaiseen kuvaamiseen ilman ohjaajan puuttumista tilanteisiin. Mielestäni on hyvä, että on olemassa sellainen tyyli, jossa ohjaaja ja muu kuvausryhmä ovat taka-alalla, eivätkä puutu tapahtumiin. Nykyisin dokumenttielokuvissa näkee jopa ärsyttävän paljon niitä ohjaajia, jotka ovat elokuvansa päähenkilöitä, eikä joku muu. On hyvä, että on sellainen tyyli, jossa ohjaaja ei tietoisesti halua provosoida tai puuttua tapahtumiin. Direct cinematicin vahvuus onkin juuri sen puhtaassa havainnoinnissa. Tyyliin tekijät ainakin yrittävät näyttää maailmaa sellaisena kuin ihmisen silmä sen näkee, ilman manipulointia. Tyyliin edustajien on lisäksi oltava äärimmäisen tarkkanäköisiä, sillä tapahtumat on saatava tallennettua juuri sillä hetkellä kun ne tapahtuvat. Mitään ei voi ennakoida ja kaikki piilee sattumassa.

Direct cinema -tyylin käyttäminen omassa dokumenttielokuvassani oli samaan aikaan sekä tekemistä helpottava että sitä vaikeuttava tekijä. Tyyliin käyttö helpotti minua tekijänä erityisesti dokumenttielokuvani ennakkosuunnitteluvaiheessa. En siis joutunut tekemään tarkkoja suunnitelmia siitä, miten aikoisin elokuvani kuvata ja mikä olisi elokuvani näkökulma. Menin vain kuvauspaikalle ja odotin, että jotain mielenkiintoista tapahtuisi. Tämä tyyli on siis oiva valinta sellaisille tekijöille, joilla ei ole kärsivällisyyttä tai kiinnostusta tehdä ennakkosuunnittelua.

Direct cinema -tyyli helpotti jonkin verran myös kuvaustilanteessa, koska toimin pelkänä havainnoitsijana, eikä minun näin ollen tarvinnut noudattaa esimerkiksi story boardia. Tietyllä tavalla tämä seikka myös osaltaan vaikeutti kuvauksia, koska minun oli jatkuvasti havainnoitava ympärilläni olevia tapahtumia ja valittava niistä ne mielenkiintoisimmat. Tämä aiheutti sen, että kuvasin helposti lähes kaikkea ilman minkäänlaista suunnitelmallisuutta, jolloin materiaalia syntyi todella paljon. Moni asia oli siis pelkän sattuman ja hyvän tuurin varassa. Se, että valitsin noudatettavaksi tietyn tyyllisuunnan helpotti kuitenkin sillä tavalla, että minulla oli suhteellisen selvät rajat, joiden sisällä toimin.

Direct cinema -tyylisuunta osoittautui erityisen ongelmalliseksi leikkausvaiheessa, koska materiaalia oli todella paljon ja siitä oli vaikea aluksi löytää minkäänlaista punaista lankaa. Materiaali oli siis varsinaista sillisalaattia, jota oli hyvin vaikea hallita. Sillisalaatti- ominaisuuden vuoksi leikkausvaiheessa oli hyvin vaikeaa muodostaa minkäänlaista kaarta, puhumattakaan tarinasta. Lopulta, useiden viikkojen editoinnin jälkeen, löysin materiaalistani ne parhaimmat hetket ja sain ne koottua myös jonkinlaiseen tarinan muotoon. Usein leikkaajalla ei välttämättä ole paljon aikaa editoimiseen ja siksi materiaalin yltäkylläisyys saattaa olla etenkin nykypäivän kiireisissä tuotantoaikatauluissa ongelmallista.

Direct cineman vahvuus observoijana on siinä, että tyylin avulla pystyy kuvaamaan todella arkisia asioita ilman minkäänlaista dramatisointia. Myös arkisuus ja tapahtumien yksinkertaisuus voivat siis olla mielenkiintoisia, eikä tätä tarvitse korostaa esimerkiksi käyttämällä draamaa korostavaa musiikkia. Oma elokuvani kuvaa hyvin arkista, meille kaikille tuttua paikkaa, lentokenttää. Mielestäni tämän tyylin käyttö onnistuu juuri näiden arkisten asioiden kuvaamisessa. Oma elokuvani varmasti näyttää katsojalle jotain sellaista, johon hän ei ole aiemmin kiinnittänyt minkäänlaista huomiota. Eli kaikkien dokumenttielokuvien ei tarvitse kertoa maailman rauhasta, sairauksista tai kuolemasta. Myös arkiset paikat ja ihmiset kiinnostavat. Tai näin ainakin voisin kuvitella.

Direct cinema -tyylisuunta toimii mielestäni parhaiten sellaisissa aiheissa, joissa ihmisillä on aktiivista tekemistä. Tyyli toimii myös erityisesti sellaisten aiheiden kanssa, joissa ohjaajan ei tarvitse haastatella tai provosoida ihmisiä saadakseen aikaan haluamansa elokuvan. Tietyissä aiheissa, kuten esimerkiksi dokumentaristi Michael Mooren elokuvassa *Fahrenheit 9/11* (2004) ohjaajan provosoiva tyyli oli erittäin oleellista sen

kannalta, että saatiin nostetuksi niitä arkoja aiheita, joita elokuvassa käsiteltiin. Tässä elokuvassa direct cinema -tyylinen havainnointi ei luultavasti olisi tuottanut haluttua lopputulosta. Tyylistuunta ei myöskään toimisi sellaisessa dokumenttielokuvan aiheessa, jota ohjaaja haluaisi dramatisoida aiheuttaakseen tietyn tunteen. Toisin sanoen direct cinema on parhaimmillaan arkisten, jo olemassa olevien aiheiden näyttämässä.

Tietoisien tyylin käyttäminen voi ylipäätään olla ongelmallista dokumenttielokuvaa tehdessä varsinkin, jos tyylistuunnan ”sääntöjä” noudattaa mahdollisimman tarkasti. Huomasin kuvauksissa, että olisin halunnut esimerkiksi käyttää jalustaa tai mennä aivan lähelle ihmisiä, mutta en voinut, koska olin päättänyt noudattaa direct cineman antamia ohjeita. Tämä siis rajoitti tekemistäni selvästi ja vaikutti myös siihen, ettei dokumenttielokuvasta tullut teknisesti niin hyvä kuin olisin ehkä toivonut. Kaikkein parasta olisi mielestäni muutaman tyylin sekoitus niin, ettei orjallisesti noudattaisi vain tiettyjä sääntöjä. Tekijällä pitäisi olla vapaus toteuttaa elokuvansa omien intuitioidensa mukaan, eikä pelkästään sääntöjen mukaan. Eli se teko, mikä kulloinkin tuntuisi tekijän mielestä oikealta, olisi oikea teko.

Dokumentaristin olisi kuitenkin hyvä pystyä kertomaan kuvattaville ihmisille rehellisesti dokumenttielokuvaprosessista aiheutuvat mahdolliset seuraukset ja selittää, mistä tämä elokuva lopulta kertoo. Tämä on ongelma juuri direct cineman tyyliä, jossa tekijä ei aloittaessaan kuvauksia välttämättä tiedä itsekään, minkälainen elokuva tulee. Miten elokuvan tekijä siis voi kertoa kuvattaville elokuvan perimmäisestä ideasta, jos hän ei itsekään sitä tiedä?

### 6.3 Mitä tekisin toisin?

Ensiksikin olisin voinut miettiä aiheen valintaa hieman tarkemmin. Direct cinema -tyylisuunnan kannalta parempi aihe olisi ollut sellainen, jossa ihmisillä olisi ollut enemmän aktiivista toimintaa. Yksin odottava ihminen on vähän liian passiivinen ja tämä aiheutti omissa kuvauksissani sen, että kuvattava ihminen tuntui keskittyvän enemmän kameraan kuin odottamiseen. Tässä minulle nousi esiin kysymys siitä, näyttääkö yksin odottava ihminen kuvassa ahdistuneelta kameran takia vai odottamisen takia. Jos olisin valinnut aiheekseni esimerkiksi nuorten sotilasalokkaiden ensimmäisen päivän armeijassa, ei tätä ongelmaa olisi ainakaan yhtä selvästi ollut. Esimerkiksi Wi-semanin dokumenttielokuviissa ihmiset eivät juuri keskittyneet kameraan, koska heillä

oli tärkeämpääkin tekemistä, kuten esimerkiksi asioiminen sosiaalitoimiston luukulla tai rikosilmoituksen tekeminen poliisiasemalla. Olen kuitenkin tyytyväinen, että tein juuri lentokentän tuloaulasta elokuvan, koska halusin tehdä dokumenttini sellaisella tyyllillä ja sellaisesta aiheesta, mitä ei nykypäivän dokumenttielokuvissa paljonkaan näe. Nykyään useimmat dokumenttielokuvat kuvaavat ihmistä, joka on keskellä aktiivista toimintaa. Olen kuitenkin sitä mieltä, että direct cinema -tyylisuunta toimisi parhaimmillaan sellaisissa aiheissa, joissa henkilöt olisivat jollain tavalla aktiivisia. Tällöin kamera ei saisi niin suurta huomiota.

Kuvaustilanteessa minun olisi pitänyt tehdä selkeämpi valinta sen suhteen, miltä etäisyydeltä kuvaan ihmisiä. Nyt kuvasin välillä liian kaukaa, jolloin kameran heiluminen korostui. Tähän jalusta olisi auttanut paljon, mutta en halunnut olla noudattamatta direct cinematic sääntöjä. Nyt valinta etäisyyden suhteen oli siinä mielessä huono, että olin toisaalta niin lähellä, että ihmiset kyllä rekisteröivät kameran, mutta toisaalta en mennyt aina tarpeeksi lähelle, jotta olisin saanut ihmisten eleet kunnolla näkyviin. Lisäksi tapaamisten äänet eivät liian pitkän etäisyyden takia tallentuneet riittäväällä voimakkuudella nauhalle, jolloin jälleennäkemisen hetkistä jäi yksi tärkeä elementti, eli ihmisten väliset keskustelut uupumaan.

Kuvauksissa olisi ollut myös hyvä, jos olisimme heti ensimmäisenä kuvauspäivänä ottaneet kolmannen ihmisen mukaan lupien kysyjäksi ja yleisavustajaksi. Nyt ensimmäisenä kuvauspäivänä monet tapaamiset jäivät kuvaamatta siksi, että olimme samaan aikaan kysymässä lupia muilta kuvattavilta. Tähän liittyi myös se, että kuvauksissa olisi ollut parempi jos olisimme alusta saakka keskittyneet kuvaamaan vain muutamaa ihmistä kerrallaan, jolloin kaaosmaisia tilanteita ei olisi syntynyt. Näitä tilanteita olisi auttanut myös se, etten itse olisi ollut ohjaajan lisäksi myös kuvaaja. Olisi siis ehkä ollut toimivampi ratkaisu, jos olisin itse pystynyt ohjaajana keskittymään pelkästään havainnoimiseen. Tätä varten olisimme kuitenkin tarvinneet neljännen ihmisen kuvaajaksi, mutta olen jälkikäteen tyytyväinen, että hoidimme kuvaukset pienellä kuvausryhmällä, koska näin emme häirinneet liikaa tuloaulan ihmisiä.

Kuvauksissa oleva kiire ja ajoittainen hektisyys vaikuttivat siihen, että kuvausjälki ei kaikilta osin ole teknisesti toimivaa. Minun olisi siis pitänyt kuvaajana olla kärsivällisempi ja kuvata mieluummin liian pitkiä kuvia kuin liian lyhyitä. Tämä on asia, joka varmasti kehittyy vain ammatillisen kokemuksen myötä.

Leikkausvaiheessa oli vaikea löytää elokuvasta tarinaa, koska ei ollut varsinaista päähenkilöä, jonka ympärille tarinaa olisi voinut rakentaa. Materiaalissa oli suuri määrä erilaisia ihmisiä, joista joitakin olimme kuvanneet hieman pidempään kuin toisia. Materiaali oli siis varsinaista sillisalaattia, josta oli vaikea aluksi saada minkäänlaista otetta. Ongelmana oli myös se, etten päässyt kunnolla tutustumaan kuvattaviin ihmisiin, koska ihmiset vaihtuvat lentokentällä jatkuvasti, eivätkä ole samassa paikassa päivästä toiseen. Tästä syystä ihmiset eivät missään vaiheessa oikein tottuneet kameras läsnäoloon, vaan olivat välillä liiankin tietoisia kamerasta ja kuvausryhmästä. Tämä luonnollisesti vaikutti siihen, miten ihmiset käyttäytyivät kameras edessä. Vaikka olisimme viettäneet lentokentällä enemmän aikaa, emme siitä huolimatta olisi tutustuneet odottaviin ihmisiin sen paremmin. Eli tällaisessa aiheessa tekijän on vain hyväksyttävä se, etteivät ihmiset missään vaiheessa totu kuvausryhmän läsnäoloon sataprosenttisesti.

Leikkaushuoneessa huomasin lisäksi sen, etten ollut kuvannut tarpeeksi välikuvia. Olin kuvannut todella paljon ihmisiä, mutta en tarpeeksi esimerkiksi aulaa yleiskuvassa, kelloja, näyttöruutuja tai muita vastaavanlaisia välikuvia. Tämä aiheutti leikkaushuoneessa ongelmia, koska oli hankala leikata materiaalia, jossa ei ole tarpeeksi siirtymäkuvia.

Erilaisissa paikoissa ihmiset reagoivat kameraan eri tavoilla. Paikassa, jossa ihmiset ovat hyvin keskittyneitä johonkin asiaan, eivät varmasti kiinnitä kameraan huomiota kuin paikassa, jossa ihmiset eivät tee oikeastaan mitään. Verrataan vaikkapa sosiaalitoimistoa ja lentokentän odotusaulaa. Sosiaalitoimistossa ihmiset laittavat kaiken keskitymisensä virkailijan kanssa puhumiseen ja papereiden täyttämiseen. Lentokentän odotusaulassa ihmiset eivät keskity muuhun kuin odottamiseen ja tällöin he varmasti kiinnittävät kameraan enemmän huomiota kuin sosiaalitoimistossa olevat ihmiset.

Direct cinemalle on ominaista se, että ohjaaja kuvaa suuren määrän materiaalia suhteessa lopullisen elokuvan keston. Käytännössä tämä aiheuttaa sen ongelman, että useinokuva löytyy vasta leikkaajan pöydällä. Nykyään kun tuotantoaikataulut ja budjetit ovat tiukoilla, tällainen tekotapa ei välttämättä olisi mahdollista. Lisäksi rahoituksen saaminen voi olla ongelmallista siitä syystä, ettei tuottajalle pystytä näyttämään ennen kuvauksia valmista, loppuun asti mietittyä käsikirjoitusta aiheesta. Nykyään direct cinema -tyylisuunnan mukaisia dokumenttielokuvia ei tehdä kovinkaan paljon juuri siitä syystä, että rahoittajat vaativat tarkkoja suunnitelmia ja nopeaa kuvausaikataulua. Eli jos

tekijä haluaisi viedä tämän tyyliuunnan mukaan tehdyn dokumenttielokuvan tuotantoon, olisi hänen pystyttävä rahoittamaan se aika pitkälle itse.

Jos tekisin uudestaan dokumenttielokuvan lentokentän tuloaulasta uudestaan, en luultavasti noudattaisi enää yhtä puhtaasti direct cineman antamia ohjeita, vaan toteuttaisin elokuvan käyttämällä erilaisia tyyliä sekaisin. Pitäytyisin observoivassa tyyliässä, mutta sallisin itselleni esimerkiksi jalustan käytön ja sen, että menisin lähemmäksi kuvattavia. Leikkausvaiheessa käyttäisin ehkä musiikkia joissakin kohdissa korostamaan erilaisia tunnelmia sekä rytmittämään kohtauksia. Sen verran olen kuitenkin direct cinema - tyyliuuntaan tekoprosessin aikana tykästynyt, etten missään nimessä käyttäisi esimerkiksi lavastusta tai rekonstruoituja tilanteita. En myöskään pyytäisi henkilöitä toistamaan mitään asioita vain kameralle, vaan antaisin päähenkilöiden tehdä juuri sellaisia asioita, joita he tekisivät, vaikka kamera ei olisi läsnä. Haluaisin edelleen toteuttaa dokumenttielokuvani niin, että se olisi totuudenmukainen. En siis haluaisi käyttää liikaa manipuloivia keinoja. Välttäisin myös käyttämästä voice-over-kerrontaa, koska mielestäni se on usein pelkästään katsojaa vieraannuttava elementti. Toisessa tuloaula- elokuvassani haluaisin edelleen näyttää tuloaulan sellaisena kuin se on myös todellisuudessa.



## LÄHTEET

- Aaltonen, Jouko 2002a: Dokumenttielokuva – totta ja tarua. Teoksessa Eeva Kurki (toim.): Dokumenttielokuva- todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja. 28–33.
- Aaltonen, Jouko 2002b: Käsikirjoittajan työkalut, audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Adventures in Cybersound. Auguste and Louis Lumière- Stills from some of their movies of 1895 – 1896.  
 KUVA 2 Työläiset lähtevät tehtaasta  
 KUVA 3 Juna saapuu asemalle  
 [WWW-dokumentti] <[http://www.acmi.net.au/AIC/LUMIERE\\_STILLS.html](http://www.acmi.net.au/AIC/LUMIERE_STILLS.html)> (luettu 3.11.2006).
- Alanen, Antti 1999: Dokumenttielokuva  
 [WWW-dokumentti] <<http://www.sea.fi/esitykset/syksy99/dokumentti.html>> (luettu 18.10.2005).
- Bacon, Henry 2001: Dokumenttielokuva- todellisuuden luovaa käsittelyä. Dokumenttielokuvan ontologisia ja epistemologisia lähtökohtia. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja. 34–43 Julkaisu löytyy pdf-muodossa osoitteesta: <[www.uiah.fi/binary.asp?path=1;1456;2806;2811&field=FileAttachment&version=1](http://www.uiah.fi/binary.asp?path=1;1456;2806;2811&field=FileAttachment&version=1)>.
- Bacon, Henry 2004: Monimuotoinen dokumenttielokuva. [WWW-dokumentti] <<http://www.sea.fi/esitykset/kevat2004/dokumentit.html>> (luettu 2.10.2006).
- Barnouw, Erik 1983: Documentary- A History of the Non-Fiction Film. New York: Oxford University Press.
- Callison, Candis 2000: Truth in Cinema. Comparing Direct Cinema and Cinema Verité. [WWW-dokumentti] <[http://web.mit.edu/candis/www/callison\\_truth\\_cinema.htm](http://web.mit.edu/candis/www/callison_truth_cinema.htm)> (luettu 29.9.2006).

Christensen, Claus 2001: Documentary gets the Dogme treatment. Artikkelit tanskalaisessa Film-lehdessä, numero 19, 28–30. [WWW-dokumentti] <<http://www.dfi.dk/NR/rdonlyres/82D1E84C-82BC-4096-8C42-4942B3DD059F/0/film19.pdf>> (luettu 4.10.2006).

Film as Art: Danel Griffin's Guide to Cinema, Nanook of the North.

KUVA 4 [WWW-dokumentti]

<<http://uashome.alaska.edu/~jndfg20/website/nanook.gif>> (luettu 27.10.2006).

Helke, Susanna 2001a: Dokumenttielokuva- todellisuuden luovaa käsittelyä. Esitettynä dokumentteja ja rakennettuja todistuksia –fiktiiviset keinot ja rekonstruointi 90-luvun dokumenttielokuvissa. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja. 12–19. Julkaisu löytyy PDF-tiedostona osoitteesta:

<[www.uiah.fi/binary.asp?path=1;1456;2806;2811&field=FileAttachment&version=1](http://www.uiah.fi/binary.asp?path=1;1456;2806;2811&field=FileAttachment&version=1)>.

Helke, Susanna 2001b: Dokumenttielokuva-todellisuuden luovaa käsittelyä. Tyyli ja todellisuus-realismista, läpinäkyvyydestä sekä tyylistä ja vieraannuttamisen keinoista. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja. 20–27. Julkaisu löytyy PDF-tiedostona osoitteesta:

<[www.uiah.fi/binary.asp?path=1;1456;2806;2811&field=FileAttachment&version=1](http://www.uiah.fi/binary.asp?path=1;1456;2806;2811&field=FileAttachment&version=1)>.

Holma, Aino & Sandelius, Ninni 2004: Dokumentaristin jokainen teko on poliittinen. [WWW-dokumentti] <[www.uta.fi/festnews/fn2004/keskiviikko/9137.html](http://www.uta.fi/festnews/fn2004/keskiviikko/9137.html)> (luettu 10.9.2006).

Kangas, Jaakko 2003: ”Totuuselokuvan” synty, Rikkinäinen peili - Essee dokumenttielokuvan valheista. [WWW-dokumentti]

<[http://www.digivideo.fi/content/index.php?option=com\\_content&task=view&id=3516&Itemid=43](http://www.digivideo.fi/content/index.php?option=com_content&task=view&id=3516&Itemid=43)> (luettu 10.10.2006).

Laaksonen, Satu 2004: Georges Méliès - ikinuori paholainen.

<<http://www.sea.fi/esitykset/kevat2004/melies.html>> (luettu 3.11).

Lewis, Anne S 2001: Screens. Flies on the Wall with Attitude, Cinéma Vérité Pioneer Robert Drew on the Films He's Made and the Documentary Style He Helped Create. [WWW-dokumentti]

<<http://www.austinchronicle.com/gyrobase/Issue/story?oid=oid%3A80586>> (luettu 16.10.2006).

Lewis, Anne S 2000: Screens. Stories That Tell Themselves, The Texas Documentary Tour: Meet Albert Maysles. [WWW-dokumentti]

<<http://www.austinchronicle.com/gyrobase/Issue/story?oid=oid%3A75859>> (luettu 10.10.2006).

Mäenpää, Jenni 2004: Dokumenttielokuva sekoitetaan journalismiin. [WWW-dokumentti]

<<http://www.uta.fi/festnews/fn2004/torstai/9428.html>> (luettu 3.10.2006).

Maijala, Marika 2000: Tekijä astuu kuvaan, Omaelämäkerrallisen dokumenttielokuvan tie marginaalista muistibuumiin. [WWW-dokumentti]

<[http://www.widerscreen.fi/2000/2/tekija\\_astuu\\_kuvaan.htm](http://www.widerscreen.fi/2000/2/tekija_astuu_kuvaan.htm)> (luettu 2.10.2006).

Mayow, Liisa 2006: Robert Drew auttaa ihmisiä löytämään todellisen elämän draaman. [WWW-dokumentti] <<http://www.uta.fi/festnews/fn2006/perjantai/28723.shtml>> (luettu: 14.3.2006).

Nichols, Bill 2001: Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.

Nyysönen, Pasi 2005: Dziga Vertov. [WWW-dokumentti]

<<http://www.sea.fi/esitykset/kevat2006/vertov2006.html>> (luettu 4.10.2006).

Orkomies, Sari 2004: Ketä sillä loukataan? Dokumentaristin eettiset valinnat suhteessa kuvattavaan ja yleisöön. Journalistiikan pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, Viestintätieteiden laitos. Julkaisu löytyy PDF-tiedostona osoitteesta: <<http://selene.lib.jyu.fi:8080/gradu/v04/G0000545.pdf>>.

Pensala, Maija 1999: Näkymättömästä näkyvää. Filmihullu-lehden numerossa 1999/4, 11–13.

Rosenthal, Alan 1988: New Challenges in Documentary. Berkeley: University of California Press.

Speller, Katherine 2000: Cinema Vérité: Defining the Moment. [WWW-dokumentti] <<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/11/verite.html>> (luettu 18.10.2005).

Tervola, Marjut 1998: John Grierson paljastaa totuuden. [WWW-dokumentti] <<http://www.uta.fi/festnews/fn98/la/grierson.htm>> (luettu 2.10.2006).

UC Berkeley- Media Resources Center. Chronology of documentary history. [WWW-dokumentti] <<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/docexhibit/docuchron.htm>> (luettu 2.10.06).

Valkola, Pertti 2002: Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella [WWW-dokumentti] <<http://batman.jypoly.fi/~valkola/>> Luvut: 2.5, 2.6, 2.11, 3, 6. (luettu 29.9.2006).

Webster, John 1996: Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Elokuvantajun artikkelisarja. [WWW-dokumentti] <[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster\\_dokumenttielokuvan.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp)> (luettu 29.9.2006).

Webster, John. 1998: Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta, teoksessa Journalismia Journalismia!

Wikipedia: cinéma vérité, direct cinema, Frederick Wiseman, John Grierson, Kino-Pravda, Lumière.

## MUUT LÄHTEET

Elokuva: Siilipäiden revvy (Titicut Follies, 1967). Ohjaus: Frederick Wiseman.

DocPoint-paneelikeskustelu, 13.1.2005. Helsinki, Vanha Ylioppilastalo. Keskustelijoina mm. Visa Koiso-Kanttila, Markku Heikkinen, Arto Halonen, Auli Mantila, Pirjo Honkasalo ja Olli Soinio. Luennon muistiinpanot opinnäytetyöntekijän hallussa.

Wiseman, Frederick 2006: DocPoint-keskustelutilaisuus 26.1.2006. Luennon muistiinpanot opinnäytetyöntekijän hallussa.

Wiseman, Frederick 2006: DocPoint-Masterclass 29.1.2006. Taideteollinen korkeakoulu. Luennon muistiinpanot opinnäytetyöntekijän hallussa.